Universidad Autónoma Metropolitana
Casa abierta al tiempo

Azcapotzalco

Arte, Historia y Cultura

Nuevas aproximaciones al conocimiento del paisaje

Félix Alfonso Martínez Sánchez | Karla María Hinojosa De la Garza | Armando Alonso Navarrete

COORDINADORES DE LA EDICIÓN





Félix Alfonso Martínez Sánchez

Arquitecto y Maestro en Arquitectura del Paisaje por la Universidad Autónoma de Baja California. Doctorante en Arquitectura por la Universidad Nacional Autónoma de México, con el tema "Paisaje y Jardín durante el Segundo Imperio (1864-1867). Ideas y proyectos promovidos por Maximiliano de Habsburgo."
Es profesor-investigador, Titular C de tiempo completo. Cofundador del Posgrado en Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines, en los niveles de Especialización, Maestría y Doctorado de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Así mismo es cofundador del Área Arquitectura del Paisaje y jefe de la misma.



Karla María Hinojosa De la Garza

Maestra en Diseño, en la línea de Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines, Especialista en la misma línea por la Universidad Autónoma Metropolitana, es egresada de la licenciatura en Arquitectura por la Universidad Autónoma de Tamaulipas. Se ha desempeñado también en el sector público como Jefa de Planeación y Diseño de Parques y Jardines en el Departamento de Servicios Públicos del Ayuntamiento de Tampico de 2008 a 2011. Actualmente es profesora investigadora del Área de Arquitectura del Paisaje y responsable del Laboratorio de Paisaje perteneciente al Departamento del Medio Ambiente de la División de Ciencias y Artes para el Diseño.



Armando Alonso Navarrete

Maestro en Diseño, en la línea de Diseño, planificación y conservación de paisajes y jardines, egresado de la licenciatura en Diseño de los Asentamientos Humanos de la U.A.M. Xochimilco, en donde colaboró durante varios años como Director Ejecutivo de Proyectos del Programa Universitario de Estudios Metropolitanos. Se ha desempeñado también en el sector público como Jefe Ingeniero de Desarrollo de Aplicaciones y responsable del Laboratorio de Análisis Espacial de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda del Distrito Federal y como Subdirector de Sistemas de Información de Suelo Urbano, de la Secretaría de Desarrollo Social del Gobierno Federal. Actualmente es profesor investigador de tiempo completo y Jefe del Departamento del Medio Ambiente de la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la U.A.M. Azcapotzalco, institución en la que presta sus servicios desde 1996.

Arte, Historia y Cultura

Nuevas aproximaciones al conocimiento del paisaje

Félix Alfonso Martínez Sánchez | Karla María Hinojosa De la Garza | Armando Alonso Navarrete

Coordinadores de la edición

ARTE, HISTORIA Y CULTURA
NUEVAS APROXIMACIONES AL CONOCIMIENTO DEL PAISAJE

Primera edición, 2017

ISBN E - Book 978 607 28 1286 4

Unidad Azcapotzalco
División de Ciencias y Artes para el Diseño
Departamento del Medio Ambiente

Avenida San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas
C.P. 02200, Ciudad de México.

Universidad Autónoma Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco





Departamento del
Medio Ambiente





Mtro. Félix Alfonso Martínez Sánchez | Mtra. Karla María Hinojosa De la Garza | Mtro. Armando Alonso Navarrete
Coordinadores de la edición

Dr. Jairo Agustín Reyes Plata (México) | Mtra. Estela Lucrecia Rubio Medina (México) | Mtro. Guillermo Nagano Rojas (México)
Mtro. Noé de Jesús Trujillo Hernández (México) | María Penélope Vargas Estrada (México)
Dra. Blanca Lasso de la Vega Westendor (España) | Dr. Saúl Alcántara Onofre (México)
Dra. Andrea Berenice Rodríguez Figueroa (México) | Dr. Manuel Mollá Ruiz Gómez (España) | Dr. Pere Sunyer Martín (España)
Dra. Sara Barrasa García (España) | Dra. María del Carmen Ramírez Hernández (México) | Dra. Teresita Quiroz Ávila (México)
Mtra. Luvia Angélica Duarte Alva (México) | Dra. Olivia Fragoso Susanaga (México) | Dra. María Estela Eguiarte Sakar (México)
Dra. María de Lourdes Díaz Hernández (México) | Mtra. Elvira Padrés León (México) | Mtra. Claudia Rivera Torres (México)
Dictaminación académica

Mtra. Alma E. Cázares Ruiz
Dictaminación técnica y corrección de estilo

Los artículos recibidos para su publicación son resultado de un trabajo de investigación original e inédito, con aportaciones sobre el tema y realizado con rigor académico. El proceso de evaluación se llevó a cabo por pares "doble ciego" (double-blind review), es decir, los autores desconocen la identidad de los dictaminadores y viceversa; el veredicto de aprobación, corrección o rechazo fue inapelable.

Impreso y Hecho en México
Printed and Made in Mexico

Índice

Introducción

Félix Alfonso Martínez Sánchez
Karla María Hinojosa De la Garza
Armando Alonso Navarrete

El paisaje es considerado producto de la interacción entre la naturaleza y el ser humano, y desde esa perspectiva, una elaboración cultural. No es sino en el último tercio del siglo pasado que su importancia se vuelve significativa, al ser abordado como objeto de estudio desde diferentes campos disciplinarios que tienen como meta su interpretación y conocimiento. De este modo, el paisaje se concibe, desde el punto de vista científico, como consecuencia de los procesos naturales, los procesos socioculturales y los valores sensibles y estéticos que actúan en un determinado territorio que lo transforman en el tiempo, y tiene como resultado diferentes tipos de paisaje.

Existen multiplicidad de miradas y conceptos acerca del paisaje desde varios campos de la ciencia y el arte. Así, para la geología, la edafología y la geografía, el paisaje es el territorio que sirve como base para que el conjunto de componentes minerales, naturales y humanos se manifiesten en todas sus interrelaciones. Para el ecólogo y el botánico, el paisaje se concibe como el medio en que las plantas y animales se relacionan entre sí y pueden conocerse sus características cuantitativas y cualitativas a partir de modelos teóricos y experimentales. Para el pintor, el sicólogo y el artista, el paisaje es abordado desde el aspecto vívido, emocional, que considera la evaluación del entorno desde los valores subjetivos del paisaje.

Así, el paisaje como objeto de estudio y conocimiento se inscribe en nuevas corrientes: desde la percepción y cognición de los actores sociales, que incluye la contemplación de paisajes culturales, aspecto emotivo que suscita su valoración estética. Por otro lado, diferentes ópticas, como paisaje y patrimonio que dirige sus acciones a su salvaguarda y protección y considera la historia una herramienta valiosa que nos acerca al pasado para reconocernos en el presente y prefigurar las acciones del futuro. Otras orientaciones de carácter teórico y artístico se han sumado para enriquecer el concepto de paisaje desde las artes: la literatura, la escultura, la fotografía, la pintura, la música, la danza y el cine.

Este amplio conjunto de ideas en torno al paisaje motivó al Área de Investigación Arquitectura del Paisaje, del Departamento del Medio Ambiente, para organizar y llevar a cabo el seminario "Arte, Historia y Cultura. Nuevas aproximaciones al conocimiento del paisaje", con la finalidad de reunir a destacados investigadores de diferentes campos del conocimiento, que abordan como tema central de sus trabajos al paisaje, en su más amplia expresión y significado. En este contexto, el presente volumen comparte una serie de capítulos que representan, desde diferentes disciplinas, nuevas aproximaciones que confirman la complejidad intrínseca de los paisajes culturales.

Un breve recorrido por los capítulos permite reflexionar acerca de las múltiples formas de mirar, valorar e intervenir en el paisaje. Comenzaremos con el primer capítulo, escrito por el doctor Vicente Quirarte, quien nos presenta un título bastante sugerente: *Literatura, ciudad y paisaje*. El doctor Quirarte propone concebir a la ciudad como un espacio propio para recibir los acontecimientos más significativos de la vida, para forjar historias, "como entidad concebida para concentrar y repartir entre sus habitantes los más altos beneficios de la civilización, la ciudad es origen y receptáculo de la palabra. Ella es forjadora y acumuladora de historias". Presenta una nueva dimensión del paisaje por medio de la literatura, en un recorrido donde poetas, pintores, cineastas, cronistas, viajeros y literatos, tales como Netzahualcóyotl, Bernardo de Balbuena, Paula Kollonitz, José María Velasco, Casimiro Castro, Rubén Bonifaz Nuño, Gilberto Owen, Jorge Cuesta, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Eduardo Lizalde, Carlos Pellicer, María del Carmen Millán, José Emilio Pacheco y Efraín Huerta, sin olvidar a Maximiliano de Habsburgo, entre otros, pléyade extraordinaria de testigos y actores, forjadores de nuestra historia, nos narran por medio de la visión –la palabra– del sensible poeta Vicente Quirarte, los acontecimientos y significados de la ciudad y su paisaje a lo largo del tiempo.

Los componentes naturales juegan un papel importante en la conformación y morfología del paisaje, se constituyen como la forma básica del paisaje. Las formas orográficas, y entre ellas los volcanes, se distinguen por su presencia y permanencia a través del tiempo y representan un hilo de continuidad en los cambios establecidos por las culturas y el avance tecnológico. Sin embargo, la doctora Amaya Larrucea Garritz, en su capítulo titulado *La significación del paisaje: desde los volcanes*, llama nuestra atención acerca de dos de sus principales características. La primera, por sus grandes dimensiones y altitud que les permite destacar sobre cualquier otro elemento del paisaje, para contrastar sus nevadas cúspides con el azul del cielo. La otra peculiaridad se refiere a su fuego interno, que se manifiesta en forma de "gases, piedras y ceniza, así como las destructivas y estruendosas erupciones de lava y fuego". Sin embargo, para convertirse en paisaje –asegura la autora–, se requiere que la forma se convierta en un sistema de signos y símbolos creados por la cultura que los mira y valora, que los "significa". El capítulo hace un recorrido de representaciones gráficas y literarias acerca de la orografía mexicana, es decir, de su paisaje, lo que constituye un recorrido por la historia, que va desde los códices mesoamericanos hasta la primera mitad del siglo XX, pasando por documentos y cartografía novohispana, así como litografías, testimonios pictóricos y descripciones literarias de poetas y viajeros del siglo XIX.

En México son escasos los trabajos dirigidos al estudio y comprensión de los jardines con valor histórico, artístico y cultural, ya que existen pocos profesionales con los instrumentos teóricos y metodológicos que garanticen la identificación de sus componentes y su transformación en el tiempo para verificar la autenticidad del jardín. Podemos señalar que el jardín histórico representa las aspiraciones e ideas de la sociedad en su conjunto, y por tanto, es una expresión cultural en el que se identifican las modas y estilos de la época, las influencias foráneas y las prácticas jardinísticas, tanto locales como extranjeras, en el arte de manipular lo natural y lo construido, por lo tanto,

el jardín es una manifestación integrada de ciencia y arte. Por ello resulta gratificante incluir en el presente libro el capítulo *El jardín paisajista: una aproximación a su estudio en la Ciudad de México*, de la doctora Ramona Isabel Pérez Bertruy, quien explica ampliamente el surgimiento e importación de una corriente inglesa, denominada el jardín paisajista, también conocida como el jardín romántico, que surge en Europa como una reacción a la propuesta de diseño de los jardines barrocos franceses. La autora hace un breve recorrido de su impronta en los principales jardines europeos y sus máximos exponentes hasta su llegada a América, y en particular a México, donde surge el jardín paisajista a la par que la literatura y poesía romántica del siglo XIX. Nos recuerda la importante influencia que tuvieron los paisajistas Jean Claude Nicolas Forestier, Frederick Law Olmsted y el horticultor belga Maurice Urbanowiez, quienes junto con Miguel Ángel de Quevedo instrumentaron proyectos que tuvieron como resultado el mejoramiento y embellecimiento de la Ciudad de México. Pérez Bertruy nos conduce por un recorrido con extraordinarias imágenes cartográficas para mostrarnos y demostrarnos cómo esta influencia llega hasta nuestros días en los principales parques de nuestra nación (Balbuena y Chapultepec), hasta llegar al Parque Hundido y al Parque México, en la colonia Condesa, como ejemplos del jardín paisajista.

Si bien el tema de los viajeros que han visitado México ha sido motivo de múltiples publicaciones y análisis, dejando extraordinarios testimonios de nuestra cultura, arquitectura, de la gente y sus costumbres, de sus riquezas naturales y principalmente de sus ricos y variados paisajes, es el turno del maestro Manuel Martín Clavé Almeida para darnos a conocer en su capítulo el manuscrito que relata la visita a México, de 1761 a 1768, que un fraile lego capuchino, Hilarión de Bérgamo, de origen italiano, realizó con el objetivo de recabar fondos, mediante de limosnas de los mexicanos, para destinarlos a la misión de los frailes capuchinos en El Tíbet. El capítulo lo tituló *El viaje a México de Hilarión de Bérgamo, un testimonio de su vegetación y paisaje*, donde el maestro Clavé Almeida nos relata que el azar y la fortuna lo condujeron a encontrar el libro *Viaggio al Messico*, el cual contiene una narración escrita en primera persona, base del capítulo, para dar voz a una entretenida descripción de las características de sus habitantes, su clima, su topografía, así como de su paisaje y principalmente de sus árboles y frutos, que causan el asombro de sus contemporáneos europeos del siglo XVIII. Finalmente, el capítulo nos deja una extraordinaria mirada por medio de los dibujos de Hilarión de Bérgamo, que nos muestra una visión del mundo novohispano.

Al igual que el doctor Manuel Casares Porcel, el doctor José Tito Rojo es un reconocido paisajista que ha hecho valiosas aportaciones para la intervención de jardines con valor histórico, artístico y cultural, donde destacan sus intervenciones en la Alhambra y el Generalife. Entre sus principales aportaciones se encuentra la propuesta metodológica para la intervención de jardines y los múltiples capítulos y libros publicados relacionados con la historia, la teoría y el rescate de jardines. En el presente capítulo, *Paisaje vegetal y paisaje urbano. El entorno de la Alhambra como ejemplo de las dificultades de gestión*, presenta un acercamiento que involucra la suma de paisajes y jardines históricos, es decir, se aproxima a la evolución del paisaje urbano granadino con la

finalidad de identificar los componentes y factores que han definido sus características y valores intrínsecos, destacando sus limitaciones y los problemas que dificultan su gestión y salvaguarda. Identifica las características del crecimiento de la ciudad para establecer nuevos límites urbanos, que van más allá y en dirección contraria de la Alhambra y a los barrios históricos de Granada, y específica las singularidades de la configuración paisajística de la zona estudiada. Señala el riesgo que representan los cambios establecidos en la evolución de la ciudad y su paisaje para la continuidad de los valores intrínsecos de los barrios históricos de Granada y la Alhambra, así como el riesgo de la pérdida de los hábitos seculares de cultivo y gestión de agua, que requieren de esfuerzos para su protección y con ello preservar el paisaje urbano de Granada.

El doctor Manuel Casares Porcel en su capítulo *El jardín y el tiempo, tipologías de intervención a través de casos prácticos*. Sostiene que en los jardines el principal componente es la vegetación, material vivo y efímero, considera que el jardín es un producto estético con características diferentes a otras obras de arte que se realizan con materiales inertes, de ahí la importancia de utilizar nuevas y diferentes metodologías e instrumentos para su mantenimiento, conservación y restauración. Por consiguiente, es importante, a través de una reflexión analítica, aproximarnos a los jardines con valor patrimonial que han sido intervenidos e indagar los aspectos fundamentales que hay que considerar para su adecuada restauración de jardines históricos por medio de ejemplos específicos. Otro de los factores fundamentales a considerar en la restauración de jardines es el paso del tiempo, una de las principales causas del deterioro, que requiere intervenciones permanentes para mantener sus valores artísticos, culturales e históricos. En este capítulo, Manuel Casares, a partir de ejemplos concretos de cuatro jardines históricos que van desde la Edad Media hasta los inicios del siglo XX, recupera la noción de que "En ellos, el tiempo ha actuado de manera diferente, produciendo transformaciones progresivas o mediante episodios de destrucción. Para cada caso indicamos, tras una breve descripción del jardín, las transformaciones acaecidas en el espacio, la necesidad y los objetivos de la intervención y la estrategia propuesta para alcanzarlos". El contenido del capítulo es ampliamente recomendable para todos aquellos estudiosos y profesionales de la restauración de jardines históricos, ya que su contenido presenta propuestas producto de la experiencia y la observación sistemática de un reconocido experto.

Mientras en Europa ha habido un extenso y profundo debate en torno a la protección del patrimonio cultural, en México es una tarea todavía pendiente, sin embargo, se nutre de las experiencias de los diferentes encuentros y de la elaboración de documentos legales sobre protección de paisajes del mundo occidental. Por ello, el capítulo del doctor Mariano Castellanos Arenas, *La protección del paisaje cultural en occidente: una revisión de sus normas*, representa una oportunidad para identificar las normas sobre patrimonio y sus aportes del paisaje cultural. Reúne una selección de leyes y constituciones europeas, latinoamericanas y anglosajonas para integrarlas en un corpus que sirva de base para su discusión y reflexión, principal aportación del presente capítulo, que además sostiene que las "necesidades sociales en la conservación de los

bienes van más allá de la creación de las normas". Retoma la definición de paisaje cultural definido por el Comité del Patrimonio Mundial de la Unesco, como base firme para la comprensión de los mecanismos legales para su conservación y protección. Se enuncian y comparan las diferentes constituciones, leyes y decretos vigentes, relacionados con el paisaje de Italia, Francia, Suiza, Portugal, Noruega, República Checa, España y de la Comunidad Autónoma de Cataluña, de donde se desprenden normas específicas sobre gestión del territorio y la preservación del paisaje, que los ubica como la vanguardia en materia de protección del paisaje. También aborda en su extenso ensayo la situación que guarda la legislación en materia de paisaje en Estados Unidos y en Latinoamérica. De este valioso recuento se desprende la necesidad de su impulso en México para el reconocimiento, protección, gestión y ordenación del territorio con el propósito de preservar sus valores naturales, patrimoniales, históricos, culturales, sociales y económicos en un marco de desarrollo sostenible.

El derecho al paisaje es un tema de actualidad abordado por el doctor Martín M. Checa-Artasu desde distintas perspectivas de suyo interesantes. El capítulo se titula *De la percepción del paisaje a su consideración como derecho. El largo camino para el paisaje en México*, donde el autor se pregunta inicialmente si los paisajes son percibidos en México. La primera respuesta es afirmativa, ya que parte de la propia definición de paisaje, al plantear que siempre es percibido en tanto que es una construcción que el ser humano hace como un ejercicio de aprehensión de la naturaleza, y que la supuesta falta de percepción es relativa en México. Sostiene que probablemente falta una valoración social de lo que el paisaje significa y que es necesario crear los mecanismos por medio de la educación para su entendimiento y comprensión. Apunta que existe una correspondencia entre paisaje, territorio y sociedad que conduce a definir al paisaje como la suma de decisiones colectivas e individuales, que modifican los territorios para dar paso a la expresión de diferentes tipos de paisaje, lo que da pie a su interpretación y conocimiento desde la cultura, estética, política y ética, que a final de cuentas deviene en el derecho ciudadano, de donde se deriva el derecho al paisaje como un derecho humano. Sostiene que el paisaje es elevado a la categoría de bien común y, por tanto, sujeto a disponibilidad de los ciudadanos, que abre las posibilidades amplias del derecho al paisaje. Finalmente, el autor concluye de la constatación de la percepción del paisaje de manera individual y colectiva, con gradientes diferentes de valoración estética y que es necesario construir un marco legal donde el principal protagonista sea el paisaje.

Por su parte, los maestros Félix Alfonso Martínez Sánchez y Ma. de los Ángeles Barreto Rentería, en su capítulo titulado *Cartografía imaginaria: límites cognoscitivos del paisaje urbano en Mexicali, B.C.*, proponen el concepto de límite cognoscitivo asociado al concepto de lugar, como un ingrediente fundamental para el estudio y comprensión del paisaje y abordan las diferencias de género y grupos de edad en la percepción del paisaje urbano en Mexicali. Los límites, fronteras, bordes o umbrales representan una variación de componentes físicos, sicológicos o sociales en un espacio determinado, en este caso el centro antiguo de Mexicali, pero también significan una variación en el gradiente sensible del sujeto que percibe y valora dichos componentes. El centro,

como lugar, implica que existen en la ciudad los espacios diferenciados en la valoración de los individuos, donde el centro aparece como el espacio de mayor importancia para los actores sociales. Aunque los límites del centro son variables de individuo a individuo, existen elementos integradores que permiten coincidencias por grupos de acuerdo a género y a ciclos de vida (hombres y mujeres; grupos de edad) que determinan a este espacio como centro o lugar de todos. El centro como lugar y los límites cognoscitivos son también objeto de la investigación urbana y del paisaje, ya que permiten aportar información no considerada comúnmente en los estudios urbanos y ubican al centro de la ciudad no sólo desde el punto de vista funcional, sino que se aborda como un espacio social y simbólico.

El enfoque del siguiente capítulo propone que el estudio del paisaje cultural debe ser abordado desde tres perspectivas interrelacionadas: la primera, con el ordenamiento y manejo de ecosistemas o de territorios; la segunda, con la conservación del patrimonio cultural tangible e intangible, y la tercera, con los aspectos visuales y espaciales relacionados con las características físicas y abióticas del paisaje. La doctora Rosa Imelda Rojas Caldelas, en su ensayo titulado *Carácter del paisaje del Valle de Méxicali*, señala que sólo han sido desarrollados de manera integral los valores estético-sensoriales, quedando pendientes las otras dos perspectivas; sin embargo, la propuesta es congruente con los criterios de sustentabilidad, ya que incorpora aspectos ambientales, económicos, culturales y de gestión, propios para la elaboración de los programas y proyectos de intervención, que pueden ser dirigidos a planes de mejoramiento, restauración y regeneración del paisaje del Valle de Mexicali. Se trata de un texto de corte científico que retoma temas de carácter subjetivo; debido a ello es aplicado un riguroso método, consistente en dos etapas, siendo la primera la correspondiente a la caracterización del paisaje mediante la identificación de las unidades homogéneas, en función de sus atributos bióticos y abióticos, así como de la clasificación de las unidades visuales de acuerdo con las cualidades de los componentes del paisaje, y finalmente la realización de recorridos para reconocer las intervenciones humanas para identificar los usos de suelo. La segunda etapa corresponde al tratamiento de aspectos visuales y estéticos del paisaje. Las aportaciones que hace el capítulo son significativas y representan una contribución relevante para el estudio dirigido a la conservación de paisajes culturales desde la planificación.

Existen amplios estudios acerca del uso social del espacio público, en función de las actividades cotidianas de los habitantes permanentes de un barrio, un municipio o una ciudad, enfocados a determinar el grado de identidad que imaginarios y espacios públicos establecen en función del nivel de contacto o de las correspondencias culturales, artísticas o formales que generan dicha identidad. Sin embargo, son limitadas las intervenciones de trabajos individuales o colectivos que tengan como finalidad principal la irrupción en el espacio público para trastocar las actividades cotidianas en los micropaisajes, considerados como espacios para la convivencia e interrelación de una comunidad. El doctor Jorge Gabriel Ortiz Leroux y la maestra Nayeli Benhumea Salto, en su capítulo *Prácticas artísticas en el espacio público. Danzaperra y el cuerpo en acción*, dislocan,

desarticulan o descomponen el uso del espacio público por medio del ejercicio de prácticas artísticas llevadas a cabo a partir del trabajo del Colectivo Danzaperra, dislocación que sirve como fuente de análisis de los elementos que son parte integrante de la ciudad, a saber, espacio, ciudadanía, objeto artístico y cuerpo en acción plástica. Los resultados muestran la relación entre arte y ciudad de acuerdo con las formas de intervención, la transformación de la configuración espacial y los mecanismos de irrupción en el espacio público. Sus intervenciones en el espacio público son dos, la primera titulada "Trayectos del crepúsculo", realizada en la calle de Moneda y la Casa de la Primera Imprenta, y la segunda, "Espejo de las maravillas", realizada en el Túnel de las Ciencias, en la estación del metro La Raza. De estos ejercicios se desprenden reflexiones entre arte y ciudad, donde los autores consideran que la construcción de símbolos y significación de la ciudad como componentes dinámicos se actualizan y renuevan; de esta manera, proponen restablecer los vínculos entre el arte y la vida para construir espacios menos despersonalizados.

Cierra este libro, el capítulo *Paisajes expuestos*, del doctor Nicolás Alberto Amoroso Boelcke, que como eje central de discusión nos presenta un análisis del paisaje y su vinculación con la expresión en el cine. Para ello, se aborda en primera instancia un acercamiento a lo que el autor denomina *El paisaje real* y lo considera como "territorio sobre el que se relacionan diversos elementos geográficos, formando un conjunto diferenciado". Más adelante nos invita a una aproximación a diversos referentes del arte, tales como la literatura, la poesía "que se expresa en los muros configurando el paisaje urbano"; asimismo, el teatro, como un antecedente primario que más tarde seguirá el cine. Establece vínculos indisolubles del cine y el paisaje por medio de la fotografía como un ingrediente plástico y estético, para llegar a la música como un componente pautado y por tanto temporal. Propone que la literatura mediante de la descripción de paisajes existentes configura la posibilidad de evocarlos en el cine y cita ejemplos concretos de textos de Walter Benjamin (*El narrador*) para mostrar imágenes vigorosas surgidas del relato; también señala que el Parque Nacional Canaima, en Venezuela, sirvió de inspiración a Sir Arthur Conan Doyle para su novela *El mundo perdido*, la cual inspira a su vez la realización de diversas películas y una serie de televisión que establecen un vínculo entre el paisaje, la literatura y el cine. Remata su capítulo con una reflexión acerca de la capacidad de la fotografía para ponderar un paisaje; así, una parte del torso y las piernas de una mujer pueden convertirse en un paisaje de duna o viceversa, idea que nos sugiere la versatilidad de las imágenes para crear paisajes.



Literatura, ciudad y paisaje

Vicente Quirarte Castañeda

Agradezco cumplidamente a los coordinadores del evento *Arte, Historia y Cultura. Nuevas aproximaciones al conocimiento del paisaje*, su invitación y las facilidades proporcionadas para permitirme participar en este coloquio que ha reflexionado sobre el presente y posible porvenir del paisaje, así como el papel y la responsabilidad que en sus modificaciones tenemos los humanos. El título me fue dictado por los organizadores y la trilogía, *literatura, ciudad y paisaje* me ayuda a establecer puntos rectores del presente ensayo.

El primero es preguntarnos si el orden de los factores altera el producto. Como entidad concebida para concentrar y repartir entre sus habitantes los más altos beneficios de la civilización, la ciudad es origen y receptáculo de la palabra. Ella es forjadora y acumuladora de historias. A semejanza de una cebolla o del propio planeta, da testimonio de las diversas capas que la conforman. El paisaje es el tercer elemento que permite unir ciudad y palabra. Naturaleza, humanidad y arquitectura son tres elementos que intervienen para integrar lo que denominamos paisaje, aquello que lo vuelve no una entidad fija sino un organismo vivo y en constante transformación.

El análisis que haré se refiere mayormente a nuestra capital, pues este acto se lleva a cabo en su corazón y en uno de sus edificios más significativos, la Casa de la Primera Imprenta. De acuerdo con la tradición, en ella nació la cultura impresa. Aquí se cortaron tipos, se formaron y entintaron planas, salieron al mundo los primeros libros mexicanos. De acuerdo con la erudición de José Rogelio Álvarez, en una de las mejores entradas de su monumental Enciclopedia de México, "está bien definido que en septiembre u octubre de 1539 llegó a la ciudad de México el italiano Giovanni Paoli o Juan Pablos [...] quien a instancias del obispo fray Juan de Zumárraga y del virrey Antonio de Mendoza, mandó instalar a Pablos un taller de imprenta, publicando a fines de este año la obra *Breve y más compendiosa doctrina christiana en lengua mexicana y castellana que contiene las cosas más necesarias de nuestra sancta fe cathólica, para el aprovechamiento de estos indios naturales y salvación de sus ánimas"*.

México. Capital que hace uso del nombre del país y devora y centraliza cotidianamente sus recursos y operaciones. *De la famosa México el asiento*, dice uno de los poemas consagrados a ella, la *Grandeza Mexicana* donde Bernardo Balbuena cantó en 1604 los esplendores de la capital de la entonces llamada Nueva España. *Ciudad de los batracios,* la rebautizó José Emilio Pacheco cuando la urbe se convirtió en la más poblada del mundo y dejó atrás la utopía de la Ciudad de los Palacios a la que habré de referirme posteriormente.

En su segunda acepción, el Diccionario de la Lengua Española define paisaje como "porción de terreno considerada en su aspecto artístico". La definición del diccionario parece insuficiente, pues tan importante es la interpretación que por medio de sus óleos monumentales que del valle de México hace José María Velasco o la elegía de Alfonso Reyes en su "Palinodia del polvo", como el

papel que desempeña el ser humano en la conformación del escenario, como demuestra Casimiro Castro en las litografías de su álbum *México y sus alrededores*, donde concede importancia a montañas y nubes, a edificaciones monumentales, pero igualmente a los pobladores que ocupan y modifican el ámbito urbano, desde las mujeres con mantilla que asisten a la ceremonia religiosa hasta el más humilde cargador que en el puente de Roldán acarrea las mercancías, parte de una multitud individualmente diferenciada. Castro es el más importante litógrafo de la segunda mitad del siglo XIX, pero igualmente su notable cronista gráfico, el que mediante la imagen democratizante de la litografía da fe de las transformaciones de la urbe. Los esplendores de la litografía serán después los de la fotografía, como aquellas imágenes de 1850 que dan fe de la panorámica urbana. Ellas son sucedidas por visiones cinematográficas de la época de oro, donde el paisaje urbano se transforma en protagonista central. En la película *Del brazo y por la calle*, además de los créditos a Marga López y Manolo Fábregas, el director Juan Bustillo Oro añade como protagonista y actriz a la Ciudad de México.

La metamorfosis del paisaje tiene lugar mediante la intervención de la propia naturaleza, en sus fuerzas a veces benéficas, otras desastrosas; por cuestiones políticas, denominadas eufemísticamente "causas de utilidad pública", como la desafortunada decisión de aquel gobernador de Campeche que ordenó el derribamiento de la muralla milenaria que rodeaba la ciudad, con el pretexto que le impedía la contemplación del mar. Aquí es donde se parecía la necesaria comunión entre el paisaje natural y su comunión, de preferencia armónica, con la luz armada de la arquitectura como síntesis de las artes mayores. Podemos cuestionar la arquitectura y urbanización de la ciudad de Pachuca, pero jamás la identidad intransferible que le otorga su reloj monumental en la plaza mayor. El poeta Gilberto Owen lo dijo con las mejores palabras: "En las escuelas de Pachuca, ¡qué fácil sería entender que la Tierra es redonda! No cóncava sino convexa, y que la naranja lo es, vista dentro, la otra mitad del cielo. Todo el pueblo se ha hundido por el peso del reloj central, que cada cuarto de hora inicia una canción denodada. Esta música, a la larga, llega a pesar más que la torre misma".[1]

De acuerdo con la antigua tradición tolteca, sobre la que basa su grandeza espiritual el imperio azteca, ocupado en menesteres bélicos, una ciudad no tenía plena existencia mientras en ella no existiera una casa de canto, idea que llega hasta el siglo XX en un libro como *As de oros*, donde el poeta Rubén Bonifaz Nuño recuerda sus combates iniciales con las armas y las letras y escribe:[2]

Amé también los labios puros
de la sabiduría; su juego
ilustre de lumbres y palabras,
con su interestelar ascenso
de enlazados cuerpos, de ciudades
eternas fundadas sobre el canto.

[1] Gilberto Owen, *Novela como nube*. Introducción de Vicente Quirarte (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 40.
[2] Rubén Bonifaz Nuño, *As de oros* (Sevilla: Gráficas del Sur, 1980), 10.

Fatalidad y bendición para la gran Tenochtitlan haber sido fundada sobre el canto. El ardor bélico de los aztecas se oponía al cultivo del espíritu. ¿No ocurre así hoy, cuando las tinieblas desatan sus panteras en todo el territorio de la patria mutilada? El reino de la ira dura el lapso en que se descarga. Cuesta más restaurar el de la armonía, pero gracias a ella persistimos. Como advierte Ignacio Bernal, en una de las más precisas y dolorosas metáforas de nuestro diario destino: "[...] estos lagos son los creadores y destructores de los pueblos que produjeron. Generosos, todo han dado al hombre para quitárselo después bajo el lodazal. Ahora se encuentran secos y toman venganza de la ciudad que los ha destruido, haciendo de ella un barco que se hunde lentamente".[3]

A unos cuantos pasos de donde nos hallamos, de acuerdo con la tradición establecida a partir de la lectura de varias fuentes, los peregrinos de Aztlán encontraron en una realidad tangible el símbolo que les permitía fundar la ciudad de acuerdo con la armonía celeste. Las espinas de la tuna en la base daban idea del arraigo difícil a la tierra. Las alas del águila real prometían la elevación celeste. Feraz, hostil y poco adecuado era el espacio, pero más grande la fe y la tenacidad de sus fundadores. Podemos hacernos una idea del paisaje que encontraron esos primeros pobladores gracias a la reproducción que se encuentra en el corazón del Museo Nacional de Antropología. El visitante experimenta un rito de paso desde que se incorpora al vasto espacio monumental del patio y a la enorme sombrilla-fuente que lo acoge. Al fondo está la sala Mexica. Para llegar a ella es preciso atravesar el patio, mirar desde lo lejos el gran caracol de piedra que evoca tanto las grandes celebraciones como el llamado a la defensa de la ciudad. En medio hay un estanque en el que habitan peces y tortugas, en homenaje a la condición lacustre de la gran Tenochtitlan. Los carrizales y bambúes sembrados a los lados regresan al visitante a ese momento en que los fundadores de la ciudad –al mismo tiempo sus descubridores– encontraron el sitio determinado por los dioses. Sobre el umbral, donde se adivinan las palpitaciones de la monumental piedra del sol, una frase en náhuatl *In Itenyo in Itauhca in Mexico Tenochtitlan*, y su traducción al idioma que ahora nos hermana: "Gloria y fama de México Tenochtitlan". En el muro de la izquierda, unas palabras extraídas de los Memoriales de Culhuacán enfatizan el anhelo de quienes, al fundar la ciudad, la concibieron eterna:

> En tanto que permanezca el mundo,
> No acabará la fama y la gloria
> De México Tenochtitlan

En el patio del museo, la flora y la fauna de un ámbito fundamentalmente lacustre son las mismas, se pretende, que miraron los primeros mexicanos y los ojos asombrados de hombres de armas venidos del otro lado del mar. En una imagen desarrollada por Tomás Filsinger[4] puede apreciarse cómo era aquella ciudad.

---

[3] Ignacio Bernal, *Tenochtitlan en una isla* (México: Secretaría de Educación Pública e Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1980), 14.
[4] La imagen de referencia se puede consultar en http://www.mexicomagico.org/TenochA.htm.

En una tesis doctoral actualmente en proceso, Orly Cortés subraya que la nuestra es una ciudad fundada en la memoria. Lo anterior puede afirmarse de cualquier asentamiento urbano y en toda civilización encontraremos –como lo demuestra el trabajo ejemplar de los arqueólogos–, restos de la ciudad que ha sido a lo largo de los años. Inclusive una urbe tan reciente como Nueva York exhibe en el museo de su Historical Society algunos de los objetos rescatados de las profundidades de la Tierra. Lo que distingue a nuestra ciudad es que fue construida sobre la base de lo destruido. La nueva ciudad trató de segar todo vestigio de la civilización vencida. El ejemplo más claro de la presencia de la Historia lo proporciona el cuento "Chac Mool", de Carlos Fuentes, incluido en su primer libro de cuentos, *Los días enmascarados*, de 1954. Si bien puede ser leído como un magistral cuento de fantasmas, simbólicamente significa la permanencia de la historia y su eterno retorno: el tiempo cronológico frente a la omnipotencia del tiempo cíclico, continuamente renovado. ¿Qué hemos hecho con la ciudad en estos siglos? En 1469, unos años antes de la caída de la ciudad en manos de los españoles, el rey poeta Nezahualcóyotl había celebrado la transparencia del aire, que con el paso de los años adquiriría categoría de leyenda.

> "La ciudad sobre el lago"
>
> La niebla se tiende sobre nosotros:
> Que broten nuevas flores bellas
> y estén en vuestras manos entretejidas
> ¡será vuestro canto y vuestra palabra!
>
> Flores de luz erguidas abren sus corolas
> donde se tiende el musgo acuático, aquí en México,
> plácidamente están ensanchándose,
> y en medio del musgo y de los matices
> está tendida la ciudad de Tenochtitlan:
> La extiende y la hace florecer el dios:
> Tiene sus ojos fijos en sitio como éste,
> los tiene fijos en medio del lago.
>
> Columnas de turquesa se hicieron aquí,
> en el inmenso lago se hicieron columnas.
> Es el dios que sustenta la ciudad,
> y lleva en sus brazos a Anáhuac en la inmensa laguna.

Y en 1983, en el poema "Tercera Tenochtitlan", Eduardo Lizalde traza un mapa, visto desde el aire, del nuevo monstruo engendrado por la modernidad:

> Y es grande nuestra monstrua, de verdad.
> Aterra verla desencadenarse a la distancia,
> conservando su hermosura y su fealdad de bestia antigua,
> despellejada, ajada y florecida a un tiempo
> con su buena planta y casta
> de encarnado alebrije proboscídeo.

Cinco siglos separan a ambos poetas. Cinco siglos en que se ha deteriorado la armonía entre el hombre y su entorno. Colorida, diáfana y en comunión con el Dador de la Vida, la de Nezahualcóyotl. Hostil, caótica, "escriturada por el Diablo", la de Lizalde. El poema de Lizalde aumenta con la violencia y el desencanto con que la ciudad avanza en su decadencia. La nueva grandeza mexicana tiene su contraparte en la ciudad miserable que crece como adolescente incómoda con su propio cuerpo, sin armonía ni orden. La dedicatoria del poema de Lizalde reza: "A Efraín Huerta, poeta de la ciudad". Con *Los hombres del alba*, aparecido por primera vez en 1944, Huerta hace entrar a la Ciudad de México en la poesía lírica. Sus declaraciones de odio es el poema de amor más intenso que se ha escrito sobre la urbe. En otro poema, éste de 1958, "Avenida Juárez",[5] el poeta escribe: "No se tiene respeto ni para el aire que se respira". Situado cronológicamente, el verso alude a la represión política que en ese momento histórico el Gobierno desataba contra el movimiento ferrocarrilero. Leída en el peor momento de nuestra contaminación atmosférica, adquiere el carácter ecológico que Huerta no intuía. Leída en este fatídico 2015, la declaración de Huerta "No se tiene respeto ni para el aire que se respira" vuelve a adquirir matices políticos desoladores.

Eduardo Lizalde fija la versión final de su poema *Tercera Tenochtitlan* en el año 2000. Y es entonces cuando escribe: "Nací en la Ciudad de México, ya se sabe, pero hoy es tan angustiosamente extensa, compleja y cambiante que ya no la conocemos sus hijos sino fragmentariamente, y el más devoto panorama histórico, pictórico o literario que sobre ella se intente, no puede aspirar más que a una pobre vista, desolada o feliz, que borroneamos a vuelo de pájaro". Las palabras de Lizalde son comprobables, pero también es cierto que los humanos tendemos a ejercer, ante la menor provocación, el oficio de la nostalgia, a pensar en que todo tiempo pasado fue mejor. En 1938, cuando la ciudad era abarcable, Salvador Novo declaraba que uno sólo puede aspirar a ejercer unos cuantos de sus sitios.

La obra de arte se adelanta a la formulación teórica. Lawrence Buell, profesor emérito de la Universidad de Harvard, desarrolla en su obra *Environmental Imagination*, su teoría de la ecocrítica, que lee las obras literarias desde la perspectiva ecológica. En un libro reciente de nuestro mexicano domicilio, y que constituye una obra de consulta ideal para nuestro coloquio, *El medio ambiente de México a través de los siglos*, José Iturriaga de la Fuente, fiel a su inquietud por el rescate de crónicas extranjeras, escribe las siguientes palabras:

> El concepto de ecología y otros conexos son de reciente cuño, en todo caso del siglo XX e incluso algunos de sus postrimerías. Equilibrio ecológico, biodiversidad, desarrollo sostenible o sustentable, ecosistemas, ciencias del ambiente, eutrofización, lixiviados, biota, ambiente global, cadenas alimentarias, ambientalismo, desertificación, polución, esmog, lluvia ácida, inversión térmica, factor invernadero, megadiversidad, reciclaje, calentamiento global, casi todo ello se identifica o surge en las últimas décadas. No obstante, aunque siglos atrás no hubiera una comprensión integral de

[5] Este poema lo puede consultar en Efraín Huerta, *Poesía completa*. Ed. por Martí Soler. Colección Letras Mexicanas (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 217.

> esos fenómenos o se usaran otros términos para si acaso esbozarlos, nunca faltaron mentes agudas que vislumbraron los conceptos ambientales que hoy conocemos (o empezamos a conocer).[6]

En el libro de Iturriaga tiene un lugar de honor Alexander von Humboldt, a quien se atribuye como dogma la frase de que México era la Ciudad de los Palacios. En realidad, el autor de esa metáfora fue el inglés Charles Robert Latrobe en su libro *A Rambler in Mexico*, publicado en 1836. En él se refiere a la ciudad *de* palacios, complemento adnominal que establece una diferencia cualitativa y cuantitativa. El libro de Latrobe sirve de contrapunto para señalar la radical diferencia entre dos miradas viajeras. La de Latrobe es frívola, superficial y discriminadora, y no se cuida de matizarla. Sin embargo, no deja de reconocer que Humboldt es "el primero, el mejor y el único viajero moderno realmente filosófico, cuyas investigaciones, escritas hace treinta años, aún forman el libro de texto de cualquier visitante que desea conocer verdaderamente el país".[7]

Viajeros anteriores y posteriores a Humboldt dieron noticia sobre la inverosímil transparencia del aire. Humboldt no se conformó con la admiración, sino por develar el misterio de esa transparencia. Thomas Gage, en su libro *A New Survey of the West Indies*, aparecido en 1648, al tener a la vista la Ciudad de México, exclama: "Nos pareció que la íbamos a tocar con la mano si bien distaba todavía la llanura donde está situada casi diez millas del pie de la montaña". Dos siglos más tarde, Latrobe elogia "una gloriosa mañana en que el brillante sol iluminaba las fachadas de los edificios como plata y esmalte". Pero si el país redescubierto por Humboldt es motivo de admiración y asombro, igualmente advierte sobre la disminución en las lluvias, producto de la tala indiscriminada de árboles:

> Esta disminución de agua que ya se experimentaba desde antes de la llegada de los españoles, no habría sido muy lenta y poco sensible, a no haber contribuido la mano del hombre, después de la Conquista, a invertir el orden de la naturaleza. Los que han recorrido la península ibérica saben cuán enemigo es el pueblo español de plantíos sombríos en la inmediación de las ciudades, y aun de las aldeas. Parece pues que los primeros conquistadores quisieron que el hermoso valle de Tenochtitlan se pareciese en todo al suelo castellano en lo árido y despojado de su vegetación. Desde el siglo XVI se han cortado sin tino los árboles, así en el llano sobre el que está situada la capital, como en los montes que la rodean. La construcción de la nueva ciudad, comenzada en 1524, consumió una inmensa cantidad de maderas de armazón y pilotaje. Entonces se destruyeron, y hoy se continúa destruyendo diariamente sin plantar nada nuevo [...] La falta de vegetación deja el suelo descubierto a la fuerza directa de los rayos del sol. Y la humedad que no se había perdido en las filtraciones de la roca amigadaloide basáltica y esponjosa, se evapora rápidamente y se disuelve en el aire, cuando ni las hojas de los árboles ni lo frondoso de la hierba defienden el suelo de la influencia del sol y vientos secos del mediodía.[8]

[6] José Iturriaga de la Fuente, *El medio ambiente de México a través de los siglos: crónicas extranjeras* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), 9.
[7] Charles Robert Latrobe, *A Rambler in Mexico* (Londres: R. B. Seeley y W. Burnside, 1836), 57.
[8] Citado en Iturriaga de la Fuente, *El medio ambiente de México*, op. cit., 188.

Con su *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, Humboldt hizo una gran aportación al redescubrimiento de nuestro continente, pero de la misma forma despertó la codicia del extranjero y contribuyó, acaso sin quererlo, a fomentar la leyenda de la riqueza mexicana. Uno de los fascinados por esa idea se llamó Napoleón III, que soñó con imponer un imperio en nuestra tierra. Lo encontró en la figura del archiduque de Austria, Fernando Maximiliano de Habsburgo.

Cuando Maximiliano llega a la Ciudad de México, en junio de 1864, hace su entrada no por la calle de Plateros, vía tradicional de los triunfadores, sino por la calle de Tacuba, la antigua calzada de Tlacopan. La primera calle se encontraba prácticamente destruida debido a la demolición del convento de San Francisco. Ante la medida adoptada desde el gobierno de Ignacio Comonfort, los conservadores satirizaban la medida diciendo que, como fieles románticos, los liberales querían fabricar ruinas donde no las había. Para llevar a cabo esa tarea demoledora, que no trajo las consecuencias de utilidad pública anheladas por el liberalismo, se acudió al carácter resuelto de Juan José Baz, quien emprendió una lucha a muerte contra los edificios religiosos. Ese gran historiador y defensor de la Ciudad de México llamado Guillermo Tovar y de Teresa hubiera estado de acuerdo en la afirmación de que Baz fue el mejor aliado del liberalismo y el peor enemigo de la arquitectura.

A pesar de la brevedad de su estancia en México, Maximiliano llevó a cabo una notable labor de modificación del paisaje. Además de la plantación que hizo en los jardines del castillo con ayuda del jardinero Wilhem Knechtel y los proyectos encomendados al arquitecto Carl Gangolf Kaiser, que de haber sido llevado a la realización hubiera modificado radicalmente el aspecto cuartelario de Palacio Nacional, trazó el inicialmente llamado Paseo del Emperador, cuya evolución es cuidadosamente seguida por el arquitecto Ignacio Ulloa del Río en su libro *El Paseo de la Reforma. Crónica de una época* (1864-1949).

Una de las medidas iniciales de Maximiliano fue habitar el palacio de Chapultepec y con eso convertir en hito urbano uno de los edificios ignorados desde su construcción a fines del siglo XVIII. Gran parte de óleos y grabados que representan la salida de Maximiliano y Carlota desde Trieste hacen elemento protagónico al castillo de Miramar. No es una metáfora: Maximiliano había encontrado finalmente el enclave para el palacio anhelado para el fin de sus días. No es casual entonces que buscara en territorio mexicano un lugar que le recordara, al menos en espíritu, su morada en Trieste. Su llegada a la Ciudad de México y su estancia en el Palacio Nacional fue tan desastrosa como breve. El centro de la ciudad lo ahogaba. Su espíritu poético encontraría la expansión deseada en el bosque de Chapultepec, en el cerro del mismo nombre y en la construcción que coronaba su cima. Cuando llegó al lugar, la situación tampoco era halagüeña.

> [...] estaba en un estado espantosamente devastado al llegar nosotros. No había ni una ventana completa en todo el edificio, las cerraduras de las puertas habían sido arrancadas, el piso, que estuvo empedrado de ladrillos, como es el uso de por acá, había sido excavado y estaba lleno de huecos, las paredes se hallaban sucias y llenas de hoyos porque habían fijado palos de madera para colgar los uniformes.[9]

Fue preciso hacer varios ajustes para que la pareja imperial quedara instalada en unas habitaciones relativamente modestas, aunque para la decoración de la nueva morada hayan sido traídos de Europa muebles y accesorios. A Paula Kollonitz, una de las damas de compañía que acompañó a Carlota desde Miramar, se debe uno de los mejores retratos del país hallado por Maximiliano y Carlota. El capítulo VII de su libro *Un viaje a México en 1864* registra su visita a Chapultepec. Se extasía en el bosque y aunque le parece, al opinar del castillo que "la parte mayor del edificio es larga y estrecha, de fea forma e incómoda distribución", por ella sabemos que la pareja imperial se instaló casi de inmediato en el castillo, cuyo mayor lujo era el paisaje. Las palabras de Paula Kollonitz ayudan a comprender cómo era en ese 1864 la Ciudad de México:

> De aquí se goza en toda su extensión de la encantadora cadena de montañas dominadas por los volcanes. De aquí se admiran interminables campos de maíz y de magueyes circundados por arbustos de amaranto llenos de flores, de ubérrimos prados en los que el ganado pace, de bellísimos caminos y los acueductos que, con sus inmensos arcos, dividen en dos partes la ciudad. De aquí se goza la vista de todo México, y por la maravillosa pureza del aire, se distinguen cada casa y cada ventana [...] La luz, el colorido, la claridad, da a todas las cosas el más grande atractivo y las hace aparecer en su más fascinante esplendor; el cielo, con ilimitada altura, lo cubre todo [...][10]

En su libro *El paisaje en la poesía mexicana*, María del Carmen Millán opina que el paisaje es como estado del alma y es descubrimiento del romántico. En efecto, el romántico se enfrenta con el paisaje y encuentra en él un espejo de su personalidad, compleja, desafiante, propositiva. María del Carmen Millán concluye su libro con el ensayo "El paisaje sinfónico", donde rinde testimonio justo de gratitud al poema *Idilio salvaje,* de Manuel José Othón. ¿Qué sigue después? Como conclusión y principio de una polémica posterior, Jorge Cuesta concluye:

---

[9] Wilhem Knechtel, *Las memorias del jardinero de Maximiliano. Apuntes manuscritos de mis impresiones y experiencias personales en México entre 1864 y 1867* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012), 99. Para un detallado y completo estudio sobre la estancia de Maximiliano en Chapultepec, remito al lector al espléndido prólogo de la maestra Gómez Tepexicuapan, así como a la muy cuidadosa selección de imágenes que dialogan impecablemente con el texto.

[10] Paula Kollonitz, *Un viaje a México en 1864* (México: Secretaría de Educación Pública, 1976), 126-127. Maximiliano nació el 6 de julio de 1832 en el castillo de Schöbrunn, en Austria. Llegó por lo tanto a México al año 32 de su edad; Alexander von Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* (México: Porrúa, 1966), 119. La descripción del paisaje coincide con la hecha antes por Alexander von Humboldt, que la precede de las siguientes palabras: "Ciertamente no puede darse espectáculo más rico y variado que el que presenta el valle, cuando en una hermosa mañana de verano, estando el cielo claro y con aquel azul turquí propio del aire seco y enrarecido de las altas montañas, se asoma uno por cualquiera de las torres de la catedral de México, o por lo alto de la colina de Chapultepec".

Cuando el aire es homogéneo y casi rígido
y las cosas que envuelve no están entremezcladas,
el paisaje no es un estado de alma
Sino un sistema de coordenadas.[11]

Cuesta establece aquí una abierta provocación al paisaje romántico como un estado del alma de quien contempla y es contemplado por el paisaje. A ese estado emocional opone la rigidez de la geometría. Rigidez aparente, porque es apasionarse en los objetos y no de apasionarse con ellos. En sus *XX poemas*, Salvador Novo (1925) se vale de herramientas vanguardistas para trazar el dibujo antisolemne de su México bronco:

Los nopales nos sacan la lengua;
Pero los maizales por estaturas
–con su copetito mal rapado
y su cuaderno debajo del brazo–
nos saludan con sus mangas rotas.

Los magueyes hacen gimnasia sueca
de quinientos en fondo
y el sol –policía secreto–
(tira la piedra y esconde la mano)
denuncia nuestra fuga ridícula
en la linterna mágica del prado.

"Voy a embriagar de elogios a mis clásicos. Después voy a respirar deliciosamente libre", advierte Owen en una carta a Alfonso Reyes. Semejante audacia deconstructiva la lleva a cabo el poeta cuando hace de la patria chica el Universo; de un fragmento de vida, una epopeya:

Preso mejor. Tal vez así recuerde
otra iglesia, la catedral de Taxco,
y sus piedras que cambian de forma con la luz de cada hora.
Las calles ebrias tambaleándose por cerros y hondonadas.
Y no lo sé, pero es posible que llore ocultamente
al recorrer en sueños algún nombre:
"Callejón del Agua Escondida".

De la generación que la Historia conoce con el nombre de los Contemporáneos, Carlos Pellicer llevó a cabo la más audaz interpretación verbal del paisaje. Sus "Esquemas para una oda tropical" proponen la traslación al dominio poético de la sensualidad palpitante de su tierra nativa. En los versos de Pellicer, el paisaje del trópico aparece plasmado con todas sus sílabas sensuales, sus frutos de sabores recién descubiertos. Al igual que sus compañeros de generación, de cuya poética se sentía tan lejano, Pellicer fue un gran caminante y explorador del Valle de México, ese que

[11] Jorge Cuesta, «Retrato de Gilberto Owen». En *Poemas, ensayos y testimonios*, vol. 5 (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981), 13.

Jaime Torres Bodet vio como el mejor y más fino maestro de dibujo. El mismo que años después Octavio Paz incorpora al frente de los poemas en prosa de su libro *¿Águila o sol?*: "¡Adolescencia, tierra arada por una idea fija, cuerpo tatuado de imágenes, cicatrices resplandecientes! El otoño pastoreaba grandes nubes, acumulaba esplendores en los picos, esculpía plenitudes en el Valle de México, frases inmortales grabadas por la luz en puros bloques de asombro".

En su extensa labor poética reunida en el volumen *Tarde o temprano*, a partir de su libro *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, José Emilio Pacheco reflexionó de manera lúcida y amarga sobre el presente y apocalíptico futuro de la urbe. En un poema de su libro *Los trabajos del mar* aparecen los volcanes, nuestros vecinos más distantes, aunque difícilmente podamos mirarlos desde la ciudad, cuando antes estaban allí a todas horas y desde cualquier perspectiva:

Ayer el aire se limpió de pronto
Y aparecieron las montañas.
Siglos sin verlas. Demasiado tiempo
sin algo más que la conciencia de que están allí circundándonos.
Caravana de nieve el Iztaccíhuatl.
Crisol de lava en la caverna del sueño,
nuestro Popocatépetl.

Si el poema de Pacheco "Las ruinas de México" es el supremo testimonio sobre el terremoto que hace treinta años cambió para siempre el paisaje físico y espiritual de la urbe, es porque en sus versos hay afirmaciones tan rotundas y objetivas como verdades científicas.

Crece en aire el polvo,
llena los cielos.
Se hace de tierra y de perpetua caída.
Es lo único eterno.
Sólo el polvo es indestructible.

La mayor parte de los fragmentos compartidos hablan de un presente dramático y un futro que de existir será aún peor. Alan Weisman ha hecho en su libro The World without us, un diagnóstico sobre el mundo impetuoso y renovado que resurgiría sin nuestra presencia omnipresente y dominadora. Sin embargo, permítanme oponer a ese Apocalipsis mi irresponsable optimismo. Confío en que nuestra ciudad no sólo habrá de sobrevivir, sino habrá de seguir cambiando y adaptándose a su incontrolable crecimiento.

Gabriel García Márquez lo dijo sobre Cartagena de Indias: "cómo será de noble esta ciudad, que a pesar de tantos siglos no hemos podido destruirla". El año 2021, nuestra Ciudad de México cumplirá siete siglos de haber sido fundada por sus primeros habitantes. El paisaje de entonces no es el de ahora. Tenemos, sin embargo, el enorme privilegio de vivir en un gigantesco acumulador de energía que nos permite viajar en el tiempo y en el espacio.

Doña Clementina Díaz y de Ovando, cuyo centenario de natalicio recordaremos el próximo año, solía repetir la expresión del liberal Juan A. Mateos: "Qué país, qué paisaje, qué paisanaje". Lo maravilloso de la frase es su polisemia. Puede expresar asombro o reproche, admiración o condena. La misma ambigüedad está contenida en las palabras con las cuales fray Diego Durán se refiere a las expresiones de los fundadores de la ciudad: "¿Dónde merecimos nosotros tanto bien? ¿Quién nos hizo dignos de tanta gracia, grandeza y excelencia? Ya hemos visto lo que deseábamos y hemos alcanzado lo que buscábamos y hallado: nuestra ciudad y asiento".

Por todos los motivos anteriores, este pequeño núcleo que ahora somos en la Casa de la Primera Imprenta, "en la parte más verde y honda de la vieja ciudad", en "esta región de ruina", como escribió Efraín Huerta, es uno de los núcleos que por el solo hecho de nombrar a la Ciudad está contribuyendo a rescatarla.

Bibliografía

Álvarez, José Rogelio. *Enciclopedia de México*. México: Secretaría de Educación Pública, 1987.

Bernal, Ignacio. *Tenochtitlan en una isla.* México: Secretaría de Educación Pública e Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1980.

Bonifaz Nuño, Rubén. *As de oros*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1980.

Castro, Casimiro. *México y sus alrededores*. México: Editorial del Valle de México, 1855.

Cuesta, Jorge. «Retrato de Gilberto Owen». En *Poemas, ensayos y testimonios.* Vol. 5. Textos de Humanidades, Difusión Cultural. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

Filsinger, Tomás. *CD, atlas y vistas de la cuenca, valle, ciudad y centro de México a través de los siglos XIV-XXI*. Edición limitada. México: Cooperativa Cruz Azul, 2005.

Gage, Thomas. *A New Survey of the West-Indies*. Londres: Al Clark, 1677.

Fuentes, Carlos. *Los días enmascarados*. Edición original: *Los presentes*. México: Era, 1954.

Huerta, Efraín, *Poesía completa*. Ed. por Martí Soler. Colección Letras Mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Humboldt (von) Alexander. *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. Estudio preliminar, revisión del texto, cotejos, notas y anexos de Juan A. Ortega y Medina. México: Porrúa, 1966.

Iturriaga de la Fuente, José. *El medio ambiente de México a través de los siglos: crónicas extranjeras.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

Huerta, Efraín. *Los hombres del alba.* México: Géminis, 1944.

Knechtel, Wilhem. *Las memorias del jardinero de Maximiliano. Apuntes manuscritos de mis impresiones y experiencias personales en México entre 1864 y 1867*. Estudio introductorio de Amparo Gómez Tepexcuapan. Traducción del alemán de Susanne Igler. Diseño y cuidado de la edición de Jean-Gerard Sidaner. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.

Kollonitz, Paula. *Un viaje a México en 1864*. Traducción del italiano de Neftalí Beltrán. Prólogo de Luis G. Zorrilla. Ilustraciones de Antonio Barrera (SEP Setentas 291). México: Secretaría de Educación Pública, 1976.

Latrobe, Charles Robert. *A Rambler in Mexico*. Londres: R. B. Seeley y W. Burnside, 1836.

Lawrence, Buell. *Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

Lizalde, Eduardo. *Tercera Tenochtitlan*. México: Katún, 1983.

Millán, María del Carmen. *El paisaje en la poesía mexicana*. México: Imprenta Universitaria, 1952.

Novo, Salvador. *XX poemas*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1925.

Paz, Octavio. *¿Águila o sol?* México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Pacheco, José Emilio. *Los trabajos del mar*. México: Visor Libros, 1983.

Pacheco, José Emilio. *Tarde o temprano. Poemas 1958-2009*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Owen, Gilberto. *Novela como nube*. Introducción de Vicente Quirarte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Quirarte, Vicente. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*. México: Cal y Arena, 2001.

Ulloa del Río, Ignacio. *El Paseo de la Reforma. Crónica de una época (1864-1949)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

Weisman, Alan. *The World without us*. Aue: Martin's Thomas Dunne Books Press, 2007.



La significación del paisaje: desde los volcanes

Amaya Larrucea Garritz

> *"Las geografías también son simbólicas: los espacios físicos se resuelven en arquetipos geométricos que son formas emisoras de símbolos. Llanuras, valles, montañas: los accidentes del terreno se vuelven significativos apenas se insertan en la historia. El paisaje es histórico y de ahí que se conviert a en escritura cifrada y texto jeroglífico".*
>
> ***Octavio Paz.***[1]

Introducción

Entre las formas de la corteza terrestre, sin duda las grandes montañas y los volcanes han sido siempre objeto de atención humana, y esta constante inclinación los ha vinculado a la vida y los ha hecho ser referentes culturales esenciales. El vínculo con las montañas, y particularmente la fascinación por los volcanes, se remonta a tiempos remotos de la civilización y su aparición en representaciones, metáforas y mitos son parte de una línea continua en la cultura de diversos grupos humanos.

Dos son las peculiaridades que juegan un papel esencial en la notoriedad de los volcanes. En primer lugar, y en la mayor parte de los casos, la gran dimensión y la altitud que pueden alcanzar, que hace que su silueta se corte contra el horizonte y solamente pueda ser observada en toda su magnitud desde puntos lejanos que destacan lo blanco de sus cimas nevadas contra el cielo. En segundo, las sublimes exhalaciones de gases, piedras y ceniza, así como las destructivas y estruendosas erupciones de lava y fuego.

En el mundo de la ciencia contemporánea, la geología define un volcán como un lugar en la superficie de la corteza terrestre donde ha tenido o tiene lugar la salida al exterior de material rocoso fundido, generado en el interior de la Tierra. Los volcanes están formados por magma que sube a través de grietas en la corteza; existen cerca de líneas de falla y son la culminación de un conjunto de procesos geológicos que implican la génesis, el ascenso y la erupción de magmas.[2]

Sin embargo, estas grandiosas carateristicas físicas, los movimientos y fenómenos que producen, no son lo que hace que un volcán sea un paisaje. Los paisajes son resultado de la contemplación de un territorio significado. Para que exista un paisaje se requiere su concepción como forma, pero "también como una metáfora y como un sistema de signos y símbolos. Para entender un paisaje es necesario comprender sus representaciones escritas y orales no sólo como ilustraciones, sino como imágenes constitutivas de sus significaciones".[3]

---

[1] Octavio Paz, *Posdata* (México: Siglo XXI Editores, 1971), 16.
[2] Robert Yarham, *Cómo leer paisajes* (Madrid: Editorial Akal, 2014), 15.
[3] Jörg Zimmer, *La dimensión estética del paisaje* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2008), 29.

Los volcanes han deslumbrado a los humanos por su forma y su comportamiento, y diversas culturas han encontrado en ellos la suma de los contrarios, lo apacible y lo iracundo, lo frío y lo ardiente que hace que sus significados sean una síntesis ambivalente. En la mitología, describe Cirlot,[4] aparecen investidos de potestades contrarias, entre las que destacan la fertilidad de sus tierras y la destrucción asociada a la idea del mal. Un volcán no es sólo símbolo de la fuerza primaria de la naturaleza, sino lugar de los elementos que en su pozo se relacionan y transforman: aire, fuego, agua, tierra.

El mundo simbólico, dice Juan Eduardo Cirlot, es el reino intermedio entre el de los conceptos y el de los cuerpos físicos.[5] El paisaje pertenece a este mundo simbólico cuando el territorio se convierte en paisaje, como resultado de una contemplación sensible que produce el vínculo emocional que lo rodea con una construcción significativa.

Con estos puntos de partida, el objetivo de este texto es intentar un acercamiento a diversos significados culturales que hacen que una porción del territorio pueda construirse como paisaje. Se describen, particularmente, los volcanes más visibles de la República Mexicana que se han convertido en paisajes permanentes, al haberse vuelto significativos en diferentes momentos de la historia, apareciendo desde los códices mesoamericanos, en documentos e imágenes pictóricas y geográficas novohispanas hasta su representación artística en la primera mitad del siglo XX.

Para este trabajo se revisaron los textos más significativos que han abordado las temáticas sobre montañas, cerros y volcanes, desde el punto de vista cultural, para poder encontrar una línea de significados que se hilen por medio de representaciones y metáforas presentes en imágenes gráficas y literarias del paisaje mexicano a lo largo del tiempo. Con este material se hace alusión a los conceptos sobre el paisaje y a sus acepciones en diferentes periodos para descubrir cómo los volcanes, que con disímiles matices, han permanecido en el imaginario significativo del paisaje mexicano.

Los volcanes en el territorio de México

El espacio terrestre que hoy posee México contiene un suelo peculiar, cuya estructura está determinada por las grandes cadenas montañosas que lo atraviesan, en la que una abrupta orografía prescribe su distintiva fisonomía. La Sierra Madre Occidental cruza el país desde la frontera norte, entre Chihuahua y Sonora, hasta Nayarit, orientada de noroeste a sureste y conformada por 1,250 km de longitud y una altura media de 2,250 m.s.n.m. La Sierra Madre Oriental posee 1,300 km de longitud; se inicia al sur de Texas y llega hasta el Cofre de Perote, alcanza una altitud media de 2,200 m.s.n.m. Estas dos sierras coinciden al sur en el llamado Eje Neovolcánico, que sirve de límite natural entre la Meseta de Anáhuac y la depresión del río Balsas, donde también converge la Sierra Madre del Sur. Contiene también la Sierra Madre de

[4] Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Editorial Labor, 1992), 464.
[5] Ibíd., 11.

Chiapas y la Sierra Californiana. Se calcula que en México, dentro de estas sierras, existen unos 120 volcanes, y de entre ellos, son particularmente visibles los de mayor altura o los que están activos.

Con el territorio antes descrito, no es de extrañar que las montañas y los volcanes sean persistentes entidades de referencia para los pueblos que lo han habitado. Sin duda, han tenido una influencia determinante en la cultura, destacando entre ellos la estampa de los volcanes más altos, objeto de este texto, que se localizan en el eje Neovolcánico, parte del llamado Cinturón de Fuego del Pacífico, particularmente el Pico de Orizaba, el Popocatépetl, el Iztaccíhuatl, el Teyotl, el Nevado de Toluca, La Malinche, el Cofre de Perote y el Nevado de Colima. Si bien éstos han desatado su fuerza configurando el territorio y provocando auténticas catástrofes aún visibles en la fisonomía del mismo, han acarreado grandes efectos benéficos para las sociedades que han ocupado su espacio de influencia. Las tierras cercanas a estos volcanes son especialmente fértiles, sus elevadas cumbres generan importantes caudales de agua por medio de corrientes y manantiales provenientes del deshielo y sus emanaciones proveen de rocas útiles valoradas por sus propiedades y usos.

Estos volcanes, como otros en la Tierra, son parte fundamental de las metáforas que han explicado el mundo, y, como es de esperarse, en nuestro territorio han formado parte esencial de la cosmovisión de sus habitantes.

Alfredo López Austin,[6] al estudiar la cultura mesoamericana, desarrolló el concepto de *núcleo duro* como el origen profundo y común de la cosmovisión. El núcleo duro de la cultura parte de las actividades ancestrales y cotidianas de una comunidad, que están contenidas y determinadas por el territorio que habita. Está conformado por una gran armazón construida con mitos, costumbres y conceptos antiguos relacionados con elementos físicos primordiales que explican la realidad de la naturaleza y la sociedad, entre los que se cuentan los volcanes. Éstos, por sus características, son parte del conjunto de elementos tangibles que permanentemente estructuran, dan sentido y dotan de forma a otros componentes culturales de naturaleza maleable.

Sobre los volcanes que habitan la tierra mesoamericana

El libro coordinado por Johanna Broda et al., *La montaña en el paisaje ritual*,[7] es un texto esencial para acercarnos a los componentes culturales de los que goza la relación entre el pensamiento mesoamericano y los grandes volcanes. Los autores reunidos en este texto colectivo muestran momentos y manifestaciones de este vínculo describiendo ejemplos particulares y demostrando cómo su constante presencia pervive hasta nuestros días construyendo un complejo y rico paisaje ritual.

---

[6] Alfredo López Austin, *Breve historia de la tradición religiosa mesoamericana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1999).

[7] Johanna Broda, S. Iwaniszewski y A. Montero (coords.), *La montaña en el paisaje ritual* (México: Conaculta, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001).

El uso de la palabra *paisaje* en el título y a lo largo del texto puede sugerir que este concepto es parte de la cosmovisión mesoamericana, sin embargo, es importante distinguir que ésta es una idea que surgió en el pensamiento europeo de la modernidad que implica una percepción visual del territorio.[8]

Hélene Saule-Sorbé[9] tiene un amplio estudio en el que aborda el nacimiento de la palabra *paisaje* en diferentes idiomas y tiempos para explicar la evolución de sus significados, y desde las primeras definiciones se hace evidente el origen de su vínculo con la imagen. Entre las definiciones que incluye se distinguen dos líneas de significado. La primera y más antigua, que surge del francés, es la que relaciona esta palabra con la pintura. En francés, *paysage* aparece en la reedición de 1539 del diccionario de Robert Estienne, donde se define como "palabra común entre los pintores". De esta definición, ligada a la pintura, evoluciona la palabra española *paisaje* y la italiana *paesaggio*.

La otra línea de significado se relaciona con el holandés de finales del siglo XV, con la palabra *landschap*, cuyo sentido remitía a la amplitud de país visto en todas las direcciones, desde un centro determinado por la mirada del hombre. La palabra alemana *landschaft* designa una extensión de país, desde el diccionario de 1518. El término inglés, *landscape* se une en una sola palabra en 1725 y el término tiene una acepción similar a la holandesa.

La palabra evoluciona y en el diccionario francés de 1680 se describe su significado: "Es un cuadro que representa alguna campiña, un *paisaje* hermoso, amar los *paisajes*". En estas definiciones de la palabra *paisaje* podemos ver dos asuntos vitales, el primero, que esta idea no ha existido siempre, que se acuñó en la modernidad europea,[10] y el segundo, que la idea nace siempre ligada a la imagen, ya sea en la pintura o a la vista de un país.

Silvestri y Aliata[11] por su parte, desglosan algunos aspectos inherentes a la relación entre el paisaje y la imagen afirmando que para la existencia de un paisaje no basta que exista *naturaleza*, es necesario un punto de vista y un espectador; es necesario también un relato que dé sentido a lo que se mira y experimenta. De esta afirmación resulta consustancial al paisaje la separación entre el ser humano que se vuelve el observador y el mundo que pasa a ser el objeto mirado a distancia. Esta idea acuñada en el pensamiento occidental coloca a un individuo que desde fuera es observador de la naturaleza a la que objetiviza para denominarla paisaje.

---

[8] La relación de la idea del paisaje con la imagen es tratada en el texto de Amaya Larrucea, *País y paisaje, dos invenciones del siglo XIX mexicano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2016).
[9] Hélene Saule-Sorbé, "Ante la prueba del motivo artístico: algunas reflexiones sobre la observación en el arte del paisaje". En Nicolás Ortega Cantero (ed.), *Imágenes del paisaje* (Madrid: Fundación Duques de Soria, Universidad Autónoma de Madrid, 2006), 49-100.
[10] Sobre el nacimiento del paisaje consultar Javier Maderuelo, *El paisaje, génesis de un concepto* (Madrid: Abada Editores, 2005).
[11] Graciela Silvestri y Fernando Aliata, *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2001)

Visto así, un paisaje en el mundo moderno requiere de la noción de sujeto, que un individuo pueda ser un observador que representa lo que mira del mundo en una imagen, principalmente pictórica, visual, además de un relato que le otorgue un sentido.

Pues bien, si queremos acercarnos a los significados del paisaje en el mundo mesoamericano tenemos que advertir dos aspectos esenciales. El primero, que la idea de paisaje es exótica, no está acuñada dentro de la visión mesoamericana y le es ajena, y el segundo, que el uso de la palabra paisaje en los estudios actuales sobre Mesoamérica no advierten esta lejanía conceptual y pueden hacerla confusa.

El concepto de paisaje surgido en el mundo occidental y que implica la distancia entre el humano y la naturaleza en una relación entre un sujeto y un objeto observado no existe en el mundo mesoamericano. Para esta cultura, el ser humano es una parte vital imbuida en la naturaleza que está formada por otros elementos animados que interactúan y se determinan por medio de conexiones indisolubles en múltiples formas.

Para ejemplificar esta diferencia podemos observar algunos mapas contenidos en la *Cartografía de tradición hispano indígena,*[12] ante el encuentro de la cartografía hispánica y la mesoamericana, donde se hace evidente la diferencia entre los conceptos sobre el territorio en ambos mundos. En estos mapas se muestra cómo persisten algunas de las formas mesoamericanas de representar el territorio y cómo se incorporan convenciones cartográficas europeas, mediante de las cuales podemos apreciar las grandes diferencias de pensamiento detrás de ellas. A la manera mesoamericana en los códices, los cerros se representan como entes o hitos individuales que en muchos casos contienen un signo iconográfico característico. El cerro se dibuja como una figura de aspecto cónico y simétrico en cuyos contornos laterales aparecen pliegues prominentes que, en algunos casos, se repiten en la parte alta. La base de la imagen está compuesta por una o dos líneas rectas horizontales flanqueadas por dos volutas. Los cerros hacen referencia a alguno en particular cuando se coloca en ellos algún glifo toponímico o se destaca alguna característica física particular, como la cima torcida en el caso de Culhuacán, un animal como el chapulín de Chapultepec o la referencia gráfica de algún evento o personaje histórico, como se puede apreciar en la *Tira de la peregrinación* o Códice Boturini.

[12] Término acuñado en la obra de Mercedes Montes de Oca, D. Raby, S. Reyes y A. Sellen, *Cartografía de tradición hispano indígena* (México: Universidad Nacional Autónoma de México y Archivo General de la Nación, 2003).



Figura 1. Chapultepec. "Cerro del Chapulín". Fragmento de la lámina XVIII del Códice Boturini.

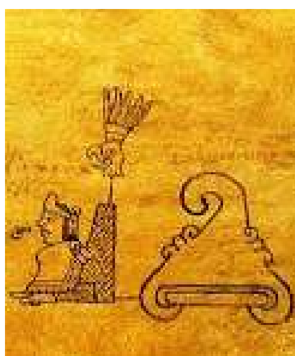


Figura 2. El cerro de Culhuacán. Fragmento de la lámina XX del Códice Boturini.[13]

Por otra parte, la manera occidental y moderna de dibujar una montaña surge de acuerdo a la idea del paisaje desde la cual es mirada por un sujeto observador que a distancia copia las características físicas de la formación, como se ha hecho desde la época virreinal. Al observar estas estructuras en el territorio, podemos identificar sus características fisonómicas particulares e irrepetibles y cómo se integran en la mayor parte de los casos como parte de una cordillera en la que su silueta se distingue a la distancia como parte de un conjunto montañoso. En este caso, como observamos en la siguiente figura, los cerros están inmersos en una cadena montañosa que se dibuja copiando o siguiendo el perfil de su forma visible.



Figura 3. Fragmento del mapa Mexicaltzingo, Churubusco, Tetepilco y Culhuacan (1747). Instituciones Coloniales, Colecciones, Mapas, Planos e Ilustraciones 280, Archivo General de la Nación. En este caso, se observa la manera de representar un cerro en el mundo occidental copiando su fisonomía.

[13] Códice Boturini, consultada 4 de septiembre de 2017, http://www.codiceboturini.inah.gob.mx/downloads.php.

Contrastan las diferencias. En el mundo mesoamericano los cerros y los volcanes son representados como seres individuales en los que no se observa su forma literal, percibida a la distancia a la manera occidental, sino que se representan por medio del signo que contiene la idea de cerro sin importar su forma material.

Como ejemplo, y entrando en materia de la representación de los volcanes en Mesoamérica, en el Códice mixteco del siglo XIII, conocido como Vindebonensis, aparecen los cuatro que dominan en el altiplano. Todos ellos son representados mediante el signo de forma icónica ya descrita. En la esquina superior izquierda el Popocatépetl coronado con llamaradas de fuego y cenizas que salen de su cráter, y a la derecha el Iztaccíhuatl, abajo Matlacueye o La Malinche (la de la falda azul-verde) a la izquierda y el Poyauhtécatl o Pico de Orizaba a la derecha. Johanna Broda ha explicado cómo los volcanes son concebidos en la cosmovisión mesoamericana antigua y en la moderna como seres vivos, destacando la presencia mítica de los grandes volcanes del altiplano central. Éstos se conciben incluso como personas con diferencias sexuales. A los conos volcánicos como el Popocatépetl, el Pico de Orizaba, el cerro de la Estrella y el Cofre de Perote se les atribuye el género masculino, y al Iztaccíhuatl y La Malinche el género femenino. Los relatos sobre las relaciones entre los volcanes masculinos y femeninos son constantes y los colocan formando parte de sistemas binarios en los que actúan como parejas de montañas deificadas.



Figura 4. Volcanes del códice Vindebonensis.

Las altas montañas eran personificadas como deidades y se les rendía culto periódicamente como parte de las fiestas calendáricas. En las cumbres de los cerros se engendran las nubes portadoras de la lluvia; nubes y niebla que también cubren los valles y las cañadas del paisaje escarpado. De la composición calcárea y volcánica de la mayor parte del territorio proviene que las cuevas sean un rasgo particularmente común de este ambiente geográfico. Estas cuevas conducen en el pensamiento mesoamericano; de hecho, al interior de la tierra y con mucha frecuencia, contienen fuentes y manantiales de agua cristalina, lagunas o dan acceso a ríos que corren subterráneamente, todos ellos relacionados con la vida.

En las cimas de los volcanes sagrados, como el Nevado de Toluca, los mexicas establecieron un templo en el sitio ya venerado en tiempos teotihuacanos, a donde ascendían los gobernantes a finales de abril para pedir la lluvia a los dioses. Tláloc, dios de la lluvia, la tierra, la tormenta y el rayo residía en lo alto de ese cerro, y era el cerro mismo compartiendo sus atributos.



Figura 5. El Popocatépetl y el Iztaccíhuatl como pareja masculina y femenina de cumbres nevadas. Códice Nuttall, p. 11. Estos volcanes también fueron relacionados con Tláloc y Chalchiuhtlicue.



Figura 6. El Popocatépetl como deidad Tlaloque. Códice Vaticano Ríos. Folio 20r.

Los ritos de petición de lluvia siguen realizándose en la actualidad en diferentes partes de los volcanes y cerros, estos ritos son testigo vivo de la sobrevivencia del *núcleo duro* en la cosmovisión mesoamericana ligado a estos seres volcánicos ricos en símbolos culturales.

Las referencias y la grandeza de los volcanes novohispanos

Está dicho que la manera de percibir el territorio en el mundo europeo dista enormemente de su aprecio en Mesoamérica, estas dos formas coincidieron tomando características muy particulares en el periodo novohispano. La visión europea permeó en las formas de concebir a las montañas y a los volcanes, apareciendo descripciones de los mismos como parte del paisaje observado. En el siglo XVI aparecen amalgamados y con reminiscencias de los modos de representación formal mesoamericana, pero con la pérdida total de sus atributos anímicos. Para ejemplificar este fenómeno es muy útil la imagen del libro XII del Códice Florentino, que representa la llegada de los españoles por el Paso de Cortés, ubicado entre el Popocatépetl y el Iztaccíhuatl.



Figura 7. Fragmento de la lámina libro XII del Códice Florentino, en donde aparece el paisaje representado a la manera europea con los volcanes que conservan algunos de los atributos individuales de la representación mesoamericana.

La presencia de los volcanes en estas pinturas es utilizada como parte del relato de un suceso, interviniendo en éste como una referencia geográfica que ubica la escena del encuentro entre los españoles y los indígenas en un territorio particular. La presencia de estos volcanes en las pinturas y mapas del centro de México es constante, y la búsqueda de los conquistadores por ubicarse y representar el territorio los utiliza como referente geográfico en diversas representaciones. En el famoso mapa de Gómez de Trasmonte de la Ciudad de México de 1628 se pinta el horizonte hacia el oriente y se representan de manera plena con los cánones occidentales. La ciudad en el centro protagoniza el relato rodeada del territorio que la ubica en el lago con el horizonte de montañas y volcanes.



Figura 8. Juan Gómez de Trasmonte (1629). Forma y levantado de la Ciudad de México.

Podemos decir que el significado de los volcanes en este periodo está relacionado con el relato de los habitantes que se observan y se ubican en el paisaje conquistado. Su presencia es descriptiva y su representación es literal, intentando seguir su forma real, aunque en algunos casos podemos distinguir que se incluyen como alegorías de un paisaje bello y magnífico, una marca del paisaje conocida y apreciada en Europa que traslada sus atributos jerárquicos al territorio conquistado.



Figura 9. Pedro de Villegas (1706). *Visita del virrey Francisco de la Cueva*. Óleo sobre lienzo 143 x 171 cm. Colección Museo Soumaya. Destacan en el paisaje los volcanes que muestran belleza y jerarquía como valores de la corona y del territorio conquistado.

En obras literarias novohispanas posteriores, los majestuosos y simbólicos valores de los volcanes son utilizados metafóricamente en textos como la Oda sáfico-adónica, de Juan Francisco de Castañiza Larrea de 1790, en donde el magnífico paisaje se inclina ante la corona española:

¿Ves cómo inclinan su robusta frente
los altos montes que al Anáhuac ciñen.
Ves cómo humillan sus erguidas copas
Cedros y Pinos?

Ya de Tezcoco las salobres aguas,
y las que en Chalco dulce lago forman,
al oír de Carlos resonar los vivas
Su curso paran.

Hacia el final del periodo virreinal los volcanes aparecen pintados en múltiples ocasiones, incluyendo su presencia en relación con las características del horizonte y el territorio, algunas veces en escenas cotidianas y artísticas. Pintores viajeros extranjeros como Daniel T. Egerton (1797-1842) los representaron en sus obras, en este caso con tintes y modelos de la escuela romántica europea. Dentro de ésta, los criollos viraron para mirarlos de una nueva manera, inspirados por textos como el de José María Heredia en *El Teocalli de Cholula*, en el que el paisaje y sus volcanes cobijan a los mexicanos:

Al paso que la luna declinaba,
Y al ocaso fulgente descendía,
Con lentitud la sombra se extendía
Del Popocatépetl, y semejaba
Fantasma colosal. El arco oscuro
A mí llegó, cubrióme, y su grandeza
Fue mayor y mayor, hasta que al cabo
En sombra universal veló la tierra.

Un parteaguas en los significados otorgados a los volcanes son los que logra la visión de Alexander von Humboldt, quien se refirió a las montañas de la Nueva España diciendo que "apenas hay un punto en el globo en donde las montañas presentan una construcción tan extraordinaria". En el *Atlas Geográfico y Físico de la Nueva España,* publicado en 1808,[14] se nota su interés en la medición de su altitud, en la vegetación que contienen y la relación que guardan, en particular en virtud de la altitud. En la ilustración "Volcans de la Puebla", impresa en este atlas en color sepia, los volcanes se perfilan en el horizonte con sus cimas nevadas y sus características siluetas. Surgiendo de un plano valle, aparece en primer plano el Iztaccíhuatl y al fondo el cono del humeante volcán Popocatépetl. La magnitud y presencia física de los volcanes es imposible de ignorar, aunque Humboldt la haya mostrado desde la visión científica; la inclusión de este dibujo es parte de una línea de tradición y continuidad que hemos descrito como su reconocimiento permanente.

Otro de los volcanes emblemáticos de México, el "Pic d'Orizaba", aparece en el atlas con su humeante cono empinado destacado en blanco. Éste es también un caso tradicional, el gran Citlaltépetl, hito indispensable del paso entre Veracruz y el valle de México que se reconoce en su secuencia paisajística.



Figura 10. Alexander von Humboldt (1808). *Volcans de la Puebla.*[15]

[14] Alexander von Humboldt. *Atlas geographique et physique du royaue de la Nouvelle-Espagne* (París: Fr. Schoell, et Tübingue, chez J. G. Cotta libraire, 1808).
[15] Ibíd.

En la visita a las montañas y volcanes de América, Humboldt propuso la posibilidad de estudiar la naturaleza de acuerdo con el orden figurativo de un cuadro y escogió la complejidad paisajística de éstos como el lugar ideal para esbozarlo. En sus largos recorridos seleccionó para las ilustraciones de su libro, los paisajes de los grandes volcanes de México y los incluyó como pinturas o cuadros de paisaje considerándolos como un medio estético para la comprensión de la naturaleza. Los volcanes mexicanos son elementos simbólicos de gran fuerza que se remontan, como hemos descrito, al mundo mesoamericano, pero su presencia y significado transformado permaneció en muchos sentidos durante el periodo novohispano. Los volcanes aparecen en los trabajos de Humboldt desde un punto de vista científico; busca, por medio de ellos, explicar fenómenos de la naturaleza, pero agrega un valor artístico que impulsó su inclusión como hitos emblemáticos del paisaje mexicano, haciéndolos ser símbolos de la grandeza del territorio novohispano.

Los volcanes propios en el México independiente

Después de lo que se ha expuesto, no resulta raro que la primera carta del territorio mexicano dibujado y expuesto en México después de la pérdida del territorio norte, incluya la representación de los volcanes. El mapa de México ocupa el lugar central y con mayor superficie dentro de la lámina, y en la parte superior aparecen tres imágenes. Entre éstas, del lado izquierdo representa un paisaje imaginado en el que se montan las siluetas de diferentes formaciones topográficas de México: Los órganos de Actopan, el Cofre de Perote, el Iztaccíhuatl, el Popocatépetl, las Montañas de Jacal, Orizaba [sic], y la Cascada de Regla.

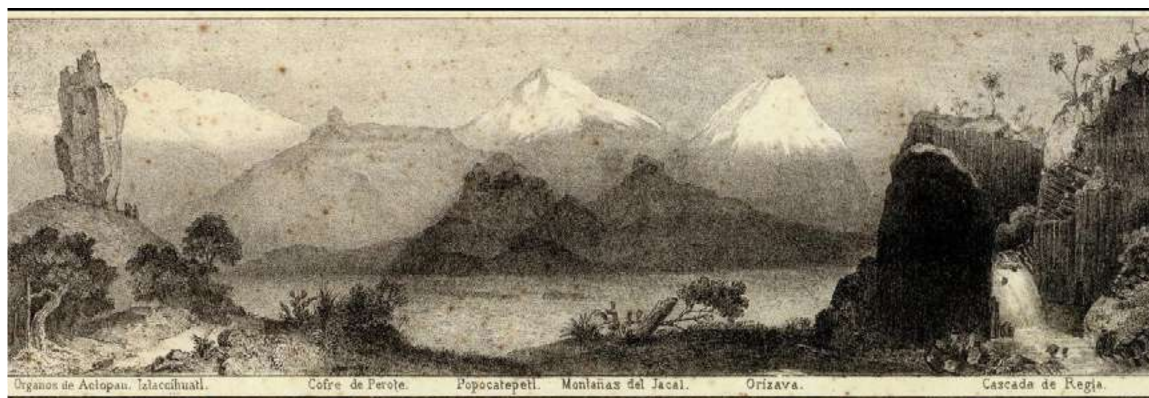


Figura 11. Antonio García y Cubas (1858). Fragmento de la esquina superior izquierda de la *Carta general de la República Mexicana.*[16]

La selección claramente obedece a las formaciones más altas y emblemáticas del territorio, en primer lugar, los volcanes nevados del altiplano central: el Popocatépetl y el Iztaccíhuatl, el cónico Pico de Orizaba y el Cofre de Perote, los cuales ya habían sido dibujados o descritos por

[16] Antonio García Cubas, «Fragmento de la Carta general de la República Mexicana. Formado en vista de los datos más recientes y exactos que se han reunido con tal objeto, y constan en la noticia presentada al Exmo. Sr. Ministro de Fomento», en *Atlas geográfico, estadístico e histórico de la República Mexicana* (México: Imprenta de José Mariano Fernández de Lara, 1858).

Humboldt como lugares significativos del paisaje mexicano. En este grupo se incluyen al frente las Montañas de Jacal, localizadas en Hidalgo.[17] Enmarca la composición un primer plano que incluye los sitios que se reconocen por sus formaciones de particular extrañeza, todas ellas por cierto cercanas o en la parte central de México. Es evidente que esta lámina busca destacar un territorio con un significado majestuoso, peculiar y bello por sus particularidades, tomando para ello los sitios geográficos con una tradición indiscutible y sumando lo que en ese momento era descubierto por las exploraciones científicas.

Si alguna representación de los volcanes destaca de manera contundente en el México independiente es la pintura de José María Velasco, indiscutiblemente ligada a su representación y significado. Los paisajes de Velasco personifican un territorio que no es ajeno, un territorio que es mexicano. La intención en sus pinturas no es únicamente testimonial, es una interpretación del entorno que entrega a los mexicanos como un espacio para la apreciación estética y para el goce emocional. Con esta interpretación comunica y propone un vínculo de belleza con el territorio, un vínculo que lo convierte en paisaje mitificado en el que los significados y valores de los volcanes permanecen. Los eventos históricos en los que creció Velasco, en especial la guerra de intervención estadounidense que vivió siendo niño, sin duda hizo mella en su visión sobre el territorio haciendo que sus pinturas denoten una nostalgia infinita por el territorio perdido que se resignifica en sus pinturas como una celebración exhaustiva sobre el territorio apropiado.



Figura 12. José María Velasco (1884). *Valle de México tomado en las lomas de Tacubaya*. Óleo sobre tela, 43 x 59 cm, Museo Nacional de Arte.

Sus paisajes son un complemento crítico a la mirada científica, se acercan a una naturaleza coherente, pero, sobre todo –significan– la presencia de un sujeto que reflexiona sobre el paisaje como naturaleza bella, logrando el descubrimiento estético de un paisaje que implica la conciencia de un sujeto autónomo, en este caso, la nación mexicana liberada.

[17] Alexander von Humboldt, *Sites des cordilléres et monuments des peuples indigénes de l'Amérique* (París: L. Guérin, 1869). Reproducción electrónica (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Bibliotecas, 2011).

Otros eventos históricos de gran trascendencia siguieron produciendo imágenes y relatos relacionados con los volcanes, que en este caso buscan recalcar la presencia de los elementos propios que refuerzan la idea de la nación mexicana con un origen ancestral. Pintores como Saturnino Herrán toman leyendas antiguas y las reviven en sus obras, como podemos ver en el caso del cuadro titulado *La leyenda de los volcanes*.



Figura 13. Saturnino Herrán (1910). *La leyenda de los volcanes*. Museo Nacional de Arte.

Desde luego que la extensión de este texto no es suficiente y la complejidad que implicaría encontrar y describir los volcanes representados en la producción artística del siglo XX sería imposible, pero mencionar algunos autores puede acercarnos a entender cómo durante este periodo, los volcanes fueron utilizados como metáforas que buscaban resolver complejidades y preocupaciones del momento.

Su uso en imágenes y pinturas es constante y aparecen en los edificios más importantes construidos en los inicios del siglo, como es el caso de espacios tan emblemáticos como la cortina de vidrio de Tiffany, del escenario del teatro de Bellas Artes de Harry Stoner de 1915. Desde el inicio del uso de la fotografía aparecen también capturados, a través del ojo de la cámara de Franz Mayer en 1927, por ejemplo.

De manera muy peculiar, para muchos con escaso valor artístico, en los años cuarenta Jesús Helguera difundió ampliamente en los calendarios la leyenda de los volcanes, incluyendo una mezcla de modelos europeos personificados románticamente en un relato prehispánico reinventado que los colocó en los hogares mexicanos o en alegorías de la Patria, que son parte de los que Carlos Monsiváis llama "el encanto de las utopías en la pared".[18]

---

[18] Carlos Monsiváis, «Protagonista: Jesús Helguera. El encanto de las utopías en la pared», en *Los rituales del caos* (México: Ediciones Era, 2001), 65.



Figura 14. Jesús Herlguera (1941). *La leyenda de los volcanes I*. Óleo sobre tela.

Pintores como Joaquín Clausell, Luis Nishizahua y Antonio Misael los pintan en sus representaciones de paisajes de México, y, entre los artistas del siglo XX, el pintor con el que particularmente se relacionan es el Dr. Atl, que los utilizó como el tema central de su pintura, caracterizándolos como símbolos de fuerza y misterio, en algunos casos como atributos de personalidad.

A manera de comentario final, sólo se destacan las ideas generales que se han expuesto en este texto, en el que se explicó la forma en que un territorio puede concebirse como paisaje mediante el vínculo simbólico que le otorga la cultura. Para esto, se utilizó como pretexto el análisis de un ejemplo particular, cargado de significados, el volcán como un fenómeno universal, y de manera específica como un elemento de México. Los volcanes son una parte característica y peculiar del territorio mexicano y su presencia ha acompañado la evolución humana de manera determinante formando rasgos particulares de la cultura mexicana. En este texto se muestra la existencia de una cuerda continua en la que los volcanes son envueltos de significados; algunos de éstos permanecen en el tiempo y otros son transformados en diversos momentos de la historia.



Figura 15. Gerardo Murillo, Dr. Atl (1949). *Retrato de Gabriela Amescua de Cabrera o Dama con volcanes*. Óleo sobre tela.

Desde la época prehispánica los volcanes contienen atributos anímicos y míticos que permanecen en la cosmovisión mesoamericana aún sobreviviente en nuestro tiempo. Son seres animados deificados que cohabitan con los seres humanos formando un vínculo cultural indisoluble. En el periodo virreinal, los volcanes pierden muchos de estos atributos y se transforman en objeto de orientación y referencia territorial, se utilizan como metáfora de la magnificencia del territorio conquistado apropiado por la Corona española y en la etapa final son sujetos de estudios de valoración científica que los analizan como formadores de la particular forma de la corteza terrestre. Su valoración estética como símbolo del territorio de la nación mexicana independiente del siglo XIX es una de las características que destaca la pintura de este periodo, en el que se relaciona con las virtudes de la tierra propia y nacional. Por último, se nombraron otros ejemplos que en la primera mitad del siglo XX utilizaron a los volcanes, dotándolos de significados de identidad, fuerza y misterio. Después de esta etapa y en nuestros días es notorio que los volcanes no aparecen con la misma frecuencia representados por los artistas, pintores o escritores, muchas deben ser las razones y éste no es el espacio para razonar sobre ellas, pero podemos ver que el alejamiento de la naturaleza, en lo general, y de los volcanes, en lo particular, es un signo de nuestros días. Los volcanes con toda su potencia están olvidados, ocultos para los habitantes del Anáhuac tras las cortas visuales de la ciudad y bajo su turbia atmósfera; los miramos por medio de la televisión cuando se coronan de ceniza o fuego, o como sorpresa de muy contados días invernales, pero nuestra agitada condición poco les permite hacerlos significativos en nuestra vida.

Bibliografía

Broda, Johanna, Iwaniszewski, S. y Montero, A. (coords.). *La montaña en el paisaje ritual*. México: Conaculta, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

García Cubas, Antonio. «Fragmento de la Carta general de la República Mexicana. Formado en vista de los datos más recientes y exactos que se han reunido con tal objeto, y constan en la noticia presentada al Exmo. Sr. Ministro de Fomento». En *Atlas geográfico, estadístico e histórico de la República Mexicana*. México: Imprenta de José Mariano Fernández de Lara, calle de la Palma número 4, 1858.

Humboldt (von), Alexander. *Atlas geographique et physique du royaue de la Nouvelle-Espagne*. París: Fr. Schoell, et Tübingue, chez J. G. Cotta libraire, 1808.

Humboldt (von), Alexander. *Sites des cordilléres et monuments des peuples indigénes de l'Amérique*. París: L. Guérin, 1869. Reproducción electrónica: México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Bibliotecas, 2011.

Larrucea, Amaya. *País y paisaje, dos invenciones del siglo XIX mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2016.

López Austin, Alfredo. *Breve historia de la tradición religiosa mesoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1999.

Maderuelo, Javier. *El paisaje, génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.

Monsiváis, Carlos. «Protagonista: Jesús Helguera. El encanto de las utopías en la pared». En *Los rituales del caos*. México: Ediciones Era, 2001.

Montes de Oca, Mercedes; Raby, D., Reyes, S. y Sellen, A. *Cartografía de tradición hispano indígena*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Archivo General de la Nación, 2003.

Paz, Octavio. *Posdata*. México: Siglo XXI Editores, 1971.

Saule-Sorbé, Hélene. «Ante la prueba del motivo artístico: algunas reflexiones sobre la observación en el arte del paisaje». En Ortega Cantero, Nicolás (ed.). *Imágenes del paisaje*. Madrid: Fundación Duques de Soria, Universidad Autónoma de Madrid, 2006.

Silvestri, Graciela y Aliata, Fernando. *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

Yarham, Robert. *Como leer paisajes*. Madrid: Editorial Akal, 2014.

Zimmer, Jörg. *La dimensión estética del paisaje*. Edición de Jean Nogué. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.



El jardín paisajista: una aproximación a su estudio en la Ciudad de México

Ramona Isabel Pérez Bertruy

Este artículo se propone explicar el surgimiento del jardín paisajista en nuestro país y, como antecedente, identifica en la primera mitad del siglo XIX a los pensadores y artistas que plasmaron una visión romántica del paisaje como un preludio de su llegada en el ámbito nacional. Posteriormente, se presenta la introducción de la influencia inglesa en la arquitectura de jardines por medio de los primeros ensayos arquitectónicos por los espacios públicos de la Ciudad de México con su plena aceptación en un lapso que va de 1896 a 1930. Finalmente, ubica una nueva fase evolutiva del jardín paisajista en el México moderno mediante el concepto ciudad jardín. Por otro lado, el tema en sí mismo resulta interesante, ya que es un aspecto novedoso en la historiografía de los jardines mexicanos, por lo que se propone comprender tanto los orígenes como sus características fundamentales dentro del movimiento europeo de la arquitectura de jardines, así como contextualizar su desarrollo en la historia urbana de la capital mexicana.

Sus orígenes

El jardín paisajista es una creación estética de los ingleses, quienes se dieron a la tarea de producir un nuevo diseño de jardín, como reacción a los jardines del barroco francés, formado por André Le Notré, en tiempos de Luis XIV,[1] con gran influjo por toda Europa. En contraposición a este último, se inició en Inglaterra en el siglo XVIII, el modelo paisajista, también conocido como jardín inglés,[2] por su lugar de origen.

Esta corriente en la arquitectura del paisaje surgió en el seno de las artes y de la propia cultura inglesa a partir de una fuerte crítica por el empleo excesivo de las formas topiarias que utilizaba la jardinería clásica francesa, la cual se sustentó en la visión renacentista donde se creía que el ser humano dominaba a la naturaleza y, por lo mismo, podía someterla y organizarla a su arbitrio. El jardín inglés, por el contrario, estableció una relación distinta entre el hombre y la naturaleza, y lo llevó a una valoración novedosa del paisaje, donde se borraron las diferencias entre belleza natural y la belleza artística; es decir, entre jardín y paisaje.[3] Sin duda alguna, el "movimiento

[1] El jardín barroco francés utiliza trazados ordenados, lineales y geométricos, a la manera como lo concibió el matemático René Descartes (1596-1650). Emplea con gran exageración elementos decorativos como estanques, estatuas y fuentes de agua, así como enormes terrenos dominados por paseos con largas perspectivas que se fugan al horizonte. El uso de plantaciones bajas, el recorte masivo de la vegetación y de sus parterres bordados son otras de sus características singulares. El hecho de que Luis XIV de Francia (1638-1715), el rey sol, fuera su propulsor lo convirtió en un símbolo de la monarquía despótica europea.

[2] Se configuró con el manejo de los siguientes recursos: respetando la topografía del suelo se extiende sobre un terreno espacioso para poder imitar a la naturaleza, con suaves praderas y caminos sinuosos, grupos de árboles dispersos, lagos y ríos con meandros, grutas y montañas encrespadas, recreando con estos elementos una escenografía del paisaje en su estado salvaje o natural. Acorde con el romanticismo de la época se embelleció con diferentes motivos, tales como puentes y quioscos orientales, así como monumentos (castillos y templos) o ruinas y esculturas alegóricas a la manera clásica o gótica.

[3] Francesco Fariello, *La arquitectura de los jardines: de la antigüedad al siglo XX* (Barcelona: Reverte, 2004), 210-211.

romántico, cuya forma se basó en la observación directa de la naturaleza y los principios de la pintura" fue un sustento de primer orden para el surgimiento del "jardín en imitación del paisaje".[4]

Por lo tanto, en su configuración estilística influyeron tanto ideas filosóficas como literarias y la pintura europea. En su inicio destacaron los cuadros paisajistas del siglo XVII, donde reconocidos pintores franceses, como Claudio de Lorena (1600-1682) y Nicolás Poussin (1594-1665) esbozaron escenas de paisajes clásicos. Estos artistas dibujaron con sus pinceles elementos ideales de la naturaleza arcáica acompañados de construcciones inspiradas en la Antigüedad, con perspectivas, puntos de fuga y fondos arquitectónicos, como se diseñaron después muchos de los jardines ingleses en el siglo XVIII.

Una de las principales corrientes que tuvo eco en la definición del jardín paisajista o inglés fue el panteísmo de la Ilustración, que puso de manifiesto que la naturaleza era una obra bella y perfecta de Dios. Por lo mismo, la actitud del hombre respecto a ésta debía de ser pasiva y, a nivel artístico, había que imitarla tal y como estaba ordenada, es decir, en su estado más puro o natural. En este sentido, y con mucha antelación, el inglés John Milton (1608-1674), en su poema *El paraíso perdido* (1667), exaltó la naturaleza en toda su sencillez y magnificencia con la descripción que hizo del jardín del Edén.

Sin embargo, fue sin duda el francés Jean Jacques Rousseau (1712-1778), quien a finales del siglo XVIII, dio impulso a este planteamiento espiritual y legitimó el movimiento paisajista, con la alusión que hizo en su novela *La Nouvelle Héloïse* (1761) de un jardín ideal, natural y lleno de encanto. Se pronunció en el sentido de que el ser humano debía estar en plena reconciliación con la naturaleza y, ante todo, conducir su vida con buenos ejemplos o sentimientos, sobre los que le dictara la razón. Lo cierto es que Rousseau auguraba con estas ideas el romanticismo, pensamiento que le dio coherencia al paisajismo.

También en la estética del jardín inglés fueron decisivos los influjos externos determinados por los ejemplos de los jardines paisajistas chinos, cuyo origen se remonta a la Antigüedad, pero de los cuales se tuvo conocimiento en Inglaterra hasta principios del siglo XVIII, por medio de las descripciones de misioneros y viajeros. Como producto de ello se empezaron a reproducir algunos de sus elementos en Inglaterra, tal y como lo asentó el arquitecto británico William Chambers (1726-1796) en su libro publicado en el año de 1757, *Design of Chinese Buildings*, donde hacía una amplia descripción de los jardines chinos, cuyos elementos formales distinguieron después a los jardines ingleses, los cuales se realizaron mediante una serie de escenas recreadas dentro de un paisaje rústico y pintoresco, con el montaje de puentes colgantes, lagos y pabellones.[5]

A esta escenografía, la cultura inglesa agregó en sus jardines componentes naturales como las praderas ondulantes, senderos, ríos sinuosos y arbolado disperso, características propias de

[4] Michael Laurie, *Introducción a la arquitectura del paisaje* (Barcelona: Gustavo Gili, 1983), 53.
[5] Francesco Fariello, *La arquitectura de los jardines*, op. cit., 214.

su territorio, así como también las arquitecturas falsas a la manera de ruinas, grutas, ermitas, templos o monumentos con inscripciones latinas y griegas, tal como se veía en los lienzos de los pintores paisajistas del siglo XVIII.[6] Es aquí donde el romanticismo europeo jugó un papel importante, tanto al revalorar artísticamente las obras antiguas del pasado, como al poner de moda en la pintura "la sorpresa, la variedad, la simulación y la consecución de idílicas perspectivas".[7]

Por último, la historia económica de Inglaterra también fue un factor que impactó en la configuración espacial del jardín paisajista, sobre los terrenos de la propia aristocracia y de la burguesía comercial y financiera en ascenso. Ocurrió en el siglo XVIII la legalización de los cotos privados del comunal, lo que permitió que grandes propietarios hicieran enormes concentraciones de terreno, uniendo su explotación agrícola con los amplios jardines paisajistas.[8] Estas enormes extensiones de tierra eran necesarias para poder imitar a la naturaleza con la plantación de una variedad de árboles y la creación de ríos o lagos. Los recursos económicos de sus poseedores fueron fundamentales para construir falsas fachadas de templos y villas clásicas, y una gran variedad de edificaciones de tipo exótico, con las que se buscaba la creación de escenografías evocadoras de inspiración romántica.

El jardín paisajista con sus máximos exponentes ingleses al estilo de William Kent (1685-1748), Lancelot Brown (1715-1783) y Humphry Repton (1752-1818) pronto fueron imitados por un sinnúmero de jardineros anónimos letrados, que aparecieron de forma profesional en los siglos XVIII y principios del XIX, diseñando jardines para los grupos más adinerados de Inglaterra y transformando la campiña inglesa con su arte y con su técnica (figuras 1a. y 1b.).

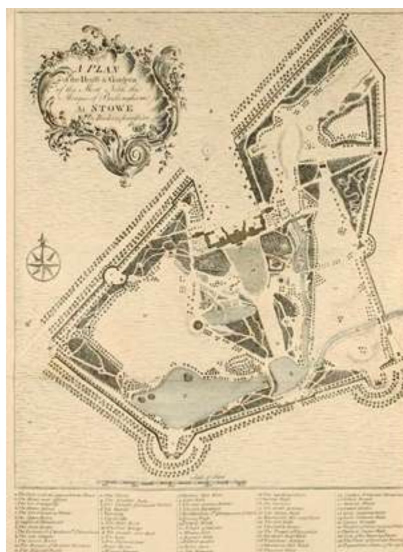


Figura 1a. Jardines en Stowe con las transformaciones de William Kent, ca. 1733.

[6] Un ejemplo de esta relación se puede encontrar en las proyecciones que realizó el arquitecto William Kent, quien distribuía en sus jardines los elementos del paisaje como podría hacerlo un pintor en un cuadro. Veáse Francesco Fariello, *La arquitectura de los jardines*, op. cit., 223.

[7] Michael Laurie, *Introducción a la arquitectura*, op. cit., 53.

[8] José Luis Gil Aristu, *Jardines del clasicismo y el romanticismo* (Madrid: Nerea, 1993), 23.

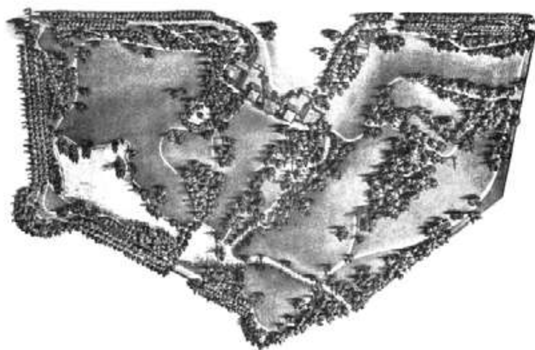


Figura. 1b. Stowe definido por Capability Brown, ca. 1751.

En especial, el sector más progresista de ese reino, entre ellos, los *whigs* y los masones, lo adoptaron como un símbolo de su cultura política, al representar con sus formas libres las libertades públicas de la Constitución liberal inglesa. Por su parte, las composiciones de Brown al reducir el diseño paisajista a ondulaciones del terreno, con sencillas plantaciones en forma de macizos y cursos de agua y con las enseñanzas de Repton, en lo que respecta a la curvatura de calzadas o el trazado de paseos asociados a la idea de movimiento, revolucionaron en principio el diseño urbano de los parques ingleses y después el de varias ciudades occidentales, al introducir los conceptos del gusto por la belleza natural y la irregularidad del espacio. El diseño característico de la campiña rural inglesa idealizada se convirtió así en un prototipo a seguir, no sólo para las casas de campo privadas, sino también brindó principios funcionales y estéticos a los espacios públicos de las recientes ciudades industrializadas, que en el siglo XIX buscaban satisfacer un conjunto de necesidades sociales, como son exigencias higiénicas, recreativas y educativas para sus habitantes. Por estas razones y, seguramente, por su aportación a la arquitectura del paisaje, tuvo esta escuela gran repercusión por toda Europa y Estados Unidos, y aunque su influjo se dejó sentir en América Latina de forma bastante tardía, por igual alcanzó a México en los últimos años del siglo XIX.

El preludio

El romanticismo se desarrolla en Europa a finales del siglo XVIII como ya se constató, y llega a México en las primeras décadas del siglo XIX. Más que representar un estilo propiamente dicho se consolidó en nuestro país como una nueva sensibilidad en el terreno de las artes y el pensamiento humano. La mentalidad del hombre romántico despertó el gusto por el paisaje natural y cultural al retratar visualmente el ambiente físico y social nacional, las instituciones, la arquitectura, las costumbres, las tradiciones y los ritos, así como la fisonomía de muchos pueblos, y descubrió en este afán algunos rasgos particulares que distinguían a la nación mexicana. Una generación muy importante de escritores, artistas y viajeros, tanto nacionales como extranjeros, se sumaron a esta visión que ayudó no sólo a crear la identidad del México independiente, sino que contribuyeron con sus textos literarios, pinceles y grabados a inventar la idea del jardín romántico en México, antesala del jardín paisajista que se propagaría más tarde en el país.

En principio, las publicaciones periódicas decimonónicas[9] se reprodujeron en el contexto de la poesía romántica del modernismo, así como en cuentos y novelas, la belleza mexicana de su mundo natural con expresiones sentimentales hacia los volcanes, montañas, ríos, lagos, etc., que en muchos sentidos formaban parte del imaginario de los mexicanos. En este renglón no podemos dejar de reconocer la contribución de Juan Nepomuceno Lacunza (1812-1843), Manuel Toussiant Ferrer y de José María Tornel (1789-1853) hasta los nombres de sus exponentes más conspicuos a la estatura de José María Heredia (Cuba 1803-México 1839), Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) y Manuel José Othón (1858-1906), cuya pluma o escritura exaltó de forma sublime y patriótica el paisaje nacional.

Mayor impacto causaron las artes visuales en la sociedad de la época con su producción de vistas pintadas al natural, al divulgar la idea de una diversidad de temas sobre el paisaje mexicano. Se sumaron a esta tarea un número significativo de dibujantes, grabadores y litógrafos, como el alemán Carlos Nebel (1805-1855), los ingleses John Phillips (1807-1867) y Daniel Thomas Egerton (1797-1842), los italianos Pietro Gualdi (1808-1857) y Julián Campillo. Engrosaron la lista los connacionales Casimiro Castro (1826-1889) y Hesiquio Iriarte (1824-903), entre otros. También estuvieron presentes pintores como el alemán Johann Moritz Rugendas (1802-1858), el británico Anthony Carey Stannus (1830-1919), sin dejar de mencionar al destacado paisajista mexicano José María Velasco (1840-1912). Todos ellos publicaron y difundieron en óleos y álbumes ilustrados espléndidas pinturas y grabados de paseos y jardines a la manera romántica, hasta bien entrado el siglo XIX.[10]

En el análisis de las litografías realizadas por Carl Nebel y John Phillips sobre el Paseo de la Viga y Bucareli (figuras 2a y 2b) se presume la exaltación que hicieron estos artistas sobre los monumentos del pasado colonial y su devoción hacia la naturaleza, al ensalzar tanto el paisaje natural como la antigua garita de la Viga y las esculturas de Bucareli. En efecto, esta emoción o subjetividad de los autores mencionados frente a los elementos edificados y naturales, son características del romanticismo, cuya corriente de pensamiento encontró eco en México, desde el comienzo de nuestras luchas libertarias.

---

[9] Amaya Larrucea Garritz revela el nombre de algunas revistas y diarios: *El Año Nuevo, El Iris, La Miscelánea, El Conservador, El Águila Mexicana, La Abeja Poblana, El Baratillo, El Mercurio, El Oriente, El Mosaico Mexicano, El Presente Amistoso, Semanario de las Señoritas Mejicanas, El Apuntador, Panorama de las Señoritas, El Católico, El Espectador de México, El Museo Mexicano y La Naturaleza, entre otros.* Véase de esta autora *País y paisaje: dos invenciones del siglo XIX mexicano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2016), 196 y 198.

[10] Algunos títulos que se pueden revisar en este sentido son el *Álbum mexicano:* colección de paisajes, monumentos, costumbres y ciudades principales de la República (México: Celanese Mexicana, 1983); de Casimiro Castro; Daniel Thomas Egerton, *Vistas de México:* serie de doce litografías iluminadas a mano por el autor, de sus dibujos originales acompañados de una breve descripción (México: Francisco Zamora Mollet, 1966); Casimiro Castro, Julián Campillo, Luis Auda y G. Rodríguez, *México y sus alrededores: colección de vistas, trajes y monumentos* (México: Decaén, 1855-1856); Pietro Gualdi, *Monumentos de Méjico* (1841); Carl Nebel, *Viaje pintoresco y arqueológico en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834* (París y México: Imprenta de P. Renouard, 1839); John Phillips, *Mexico illustrated* (Londres: E. Atchley, Library of Fine Arts, 1848); Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental* (México: Imprenta de la Reforma, 1880).



Figura 2a. Paseo de la Viga, 1834, litografía de Carl Nebel.



Figura 2b. Paseo de Bucareli, 1848, litografía de John Phillips.

Un ejemplo palpable de lo anterior son también las representaciones idealizadas que realizaron Casimiro Castro (véase figura 3a.) y José María Velasco (véase figura 3b.) sobre el paseo principal de la Ciudad de México al representarlo como un "jardín romántico de corte inglés, de moda en la Europa del momento".[11] Obsérvese también en este caso, el manejo de la vegetación en su estado selvático o al natural. No obstante, cabe aclarar que esta comprensión del paisaje estuvo únicamente en la mente de los artistas, ya que la alameda de la capital mexicana, incluyendo los paseos coloniales, conservaron hasta aquel entonces el trazado de los jardines formales franceses, que provenía del siglo XVIII.



Figura 3a. Vista de la Alameda desde un globo, 1855-1856, litografía de Casimiro Castro.



Figura 3b. La Alameda de México, 1866, óleo de José María Velasco. Museo Nacional de Arte, INBA.

[11] Amaya Larrucea Garritz, *País y paisaje: dos invenciones del siglo XIX mexicano*, op. cit., 155.

En el ámbito de la política nacional cabe mencionar que los interesados en la ciudad que tenían la capacidad de influir en los gobernantes tuvieron noticias sobre el desarrollo de los jardines ingleses desde el primer tercio del siglo XIX y recomendaban embellecer los paseos de la capital, con el diseño paisajista que imitaba la campiña inglesa. Éste fue el caso de Simón Tadeo Ortiz de Ayala (1788-1833), quien presentó en 1832 un proyecto de estética urbana al primer imperio de Iturbide en su famoso tratado *México considerado como nación independiente y libre*. Criticaba el aspecto monótono de la Alameda argumentando "porque todavía no se conoce el sistema de jardines o bosquecillos a la inglesa".[12] No cabe duda, que el pensamiento utópico roussoniano, que deseaba regresar al hombre a su estado libre y natural había tenido eco en las mentes más lúcidas del país. Sin embargo, esta noción sobre el diseño de jardines no prosperó en ese año y pasarían muchas décadas para que el jardín inglés volviera a estar en el pensamiento de algunos proyectistas mexicanos.

Su introducción

En la segunda mitad del siglo XIX existió en México una gran propaganda en pro del arte y cultivo de los jardines en tratados, manuales, cuadernos, revistas y gacetillas que circularon en el país. Sectores instruidos de la sociedad, como políticos, editores, literatos, médicos, arquitectos, ingenieros y mujeres aristócratas, entre otros, estuvieron convencidos de que estos artificios vegetales y minerales eran una necesidad para la vida urbana.[13] No obstante, fue a finales de siglo cuando aparecieron los primeros ensayos arquitectónicos del jardín paisajista sobre los espacios abiertos de la capital nacional.

La administración del general Porfirio Díaz (1876-1910), ejemplo del empuje de la modernización urbana y de la industrialización del país, fue un factor que influyó en este impulso creativo por medio de dos circunstancias inmediatas. Su periodo de gobierno se caracterizó por la apertura económica de México hacia el exterior, lo que provocó la presencia de inversionistas extranjeros, destacando entre ellos norteamericanos e ingleses, que vinieron en grupo de inmigrantes o colonias a radicar al país. Sobre todo, los segundos representaban a un pequeño círculo de empresarios con cuantiosos capitales que llegaron a la Ciudad de México, Hidalgo, Puebla, Veracruz y Tamaulipas, para explotar los ferrocarriles, las minas, el hule, el petróleo y establecer algunos bancos y servicios públicos, como electricidad, tranvías, agua potable y drenaje, así como también se destacaron en la construcción de puertos marítimos.

Sin lugar a dudas, la influencia de este sector empresarial y financiero resultó fundamental en la promoción y difusión del jardín inglés, ya que sus representantes construyeron elegantes mansiones urbanas y casas de campo, así como edificios orientados a giros comerciales y

[12] Tadeo Ortiz de Ayala, *México considerado como nación independiente y libre o sea, algunas indicaciones sobre los deberes más esenciales de los mexicanos* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996), 316.
[13] Ramona Isabel Pérez Bertruy, «Jardinería pública: un recorrido por su historia en la ciudad de México», *Estudos de Historia*, vol. 13, No. 1, 2006, 181-208.

bancarios, donde seguramente floreció el jardín paisajista. La presencia que tuvieron los británicos en la práctica de los deportes en México[14] también fue un factor para la propagación de este diseño, sobre todo, en los campos de golf con sus ondulantes praderas y las pistas elípticas de los hipódromos.

Resulta obvio que, a nivel de gustos, modas y tendencias, los ingleses y norteamericanos, junto con los franceses, alemanes y españoles, pusieron en boga entre sus pares mexicanos sus estilos de vida con la expansión de su arquitectura en materia de viviendas y jardines, en una época caracterizada de eclecticismo, donde convivían mansardas francesas, así como enormes castillos del siglo XVI, chalets y villas campestres, con elegantes residencias de fachadas renacentistas, que eran acompañadas, indistintamente, ya sea con jardines italianos, floristas a la manera holandesa o francesa o, bien, al estilo paisajista inglés. Por eso no es de extrañar que el empresario francés Ernesto Pugibet (1853-1915), en la modernización que hizo en 1899 de la fábrica La Tabacalera, sobre un viejo edificio de tipo neoclásico, emprendiera el arreglo de un jardín paisajista[15] o que frente a una enorme casona de retiro en Tacuba, Francisco Hidalgo construyera en su vivienda de tipo ecléctico un jardín inglés ("Alrededores de México", en *El Mundo Ilustrado,* 4 mar. 1900, p. 9).

Se sabe también que durante el régimen de Porfirio Díaz se edificaron elegantes edificios para las ciencias y la seguridad social, con espectaculares jardines orgánicos para el disfrute de niños huérfanos (1905) (figura 4a) y para los científicos del Observatorio Astronómico Nacional en Tacubaya (1908) (figura 4b).



Figura 4a. Hospicio de Pobres en la Ciudad de México, 1910. Biblioteca Nacional de México.

[14] Para profundizar en este tema consúltese el artículo de la autora titulado «Cultura metropolitana y sociedad porfiriana: una mirada mediante de los entretenimientos públicos», *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol. 7, No. 1 y 2 (primer y segundo semestres de 2002), 99-142.

[15] Cfr. Carlos Herrero Reyes, (2004). *Los empresarios mexicanos de origen vasco y el desarrollo del capitalismo en México, 1880-1950* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2004), 87.



Figura 4b. Observatorio Astronómico Nacional en Tacubaya, 1910. Biblioteca Nacional de México.

Por otro lado, reconocidos ingenieros de la época con ligas económicas con el poder político de Díaz (mediante colaboraciones en obras públicas), que estudiaron en Inglaterra o en París, y que además hacían constantes viajes al viejo continente, como Antonio Rivas Mercado (1853-1927), que contaba con un enorme jardín a la manera inglesa[16] en la casa que habitaba en la colonia Guerrero.

Si por un lado se desconoce el impacto de esta tendencia en pueblos como Real del Monte, donde los ingleses dejaron su impronta, así como en camposantos o panteones, en los traspatios de las lujosas viviendas mexicanas y en las enormes fábricas, casas campestres[17] y haciendas rurales, afortunadamente hay documentación en el porfiriato para constatar su legado, por los espacios públicos de la Ciudad de México.

Durante el régimen de Díaz se elaboró un proyecto urbano que consideraba el crecimiento de áreas verdes por los cuatro rumbos de la capital del país. Este plan fue formalizado en 1900 desde la Comisión de Embellecimiento y Mejoras para la Ciudad, por un grupo de higienistas a la altura del historiador e ingeniero Galindo y Villa (1867-1937), el ingeniero Miguel Ángel de Quevedo (1862-1946) y los arquitectos Nicolás Mariscal (1875-1964) y Guillermo de Heredia. Se trataba de reconocidos profesionales que ocuparon un lugar privilegiado en la burocracia municipal, y que estaban atentos a los últimos adelantos europeos en su campo de estudio. Sus fuentes de inspiración eran variadas, y en especial conocían el legado de William Kent, el prestigio de los parques ingleses y su huella dejada en Francia, concretamente en los jardines de Bagatelle en el Bosque de Boulogne, en París.

Este grupo de notables contó en varias ocasiones con el respaldo de políticos, sobre todo del presidente municipal Guillermo de Landa y Escandón (1842-1927) y el secretario de Hacienda,

[16] Entrevista con el investigador Ignacio González-Polo, Ciudad de México, 7 de noviembre de 2016.
[17] El libro *Quintas de Tacubaya,* publicado por la delegación Miguel Hidalgo (2011), ofrece por lo menos tres ejemplos de jardines románticos al estilo inglés dentro de las casas de campo de las familias más acaudaladas del México Porfiriano, a saber, Mier y Pesado, De Teresa en la calle de Gelati y la residencia del Ex-Arzobispado.

José Yves Limantour (1854-1935). En particular, este último envió comisiones especiales a París para estudiar al lado del paisajista Jean Claude Nicolas Forestier (1861-1930) y conocer más sobre la administración y conservación de parques y jardines al estilo inglés. En este sentido, cabe mencionar que Inglaterra fue la primera nación que formó parques urbanos al servicio de las poblaciones en las grandes urbes.[18] Asimismo, por iniciativa propia y en constantes visitas hacia Estados Unidos en especial, Miguel Ángel de Quevedo sabía de los trabajos del paisajista norteamericano Frederick Law Olsmted (1822-1903), acerca del sistema integral de parques públicos que hizo escuela en este sentido, y de sus intervenciones en el Central Park de Nueva York.[19]

Para llevar adelante esta obra de reforestación urbana en la Ciudad de México, cabe decir que se contrataron en el exterior a profesionales de la jardinería, destacando el papel que desarrolló el horticultor belga Maurice Urbanowiez como director técnico de paseos y jardines del Ayuntamiento. Este jardinero especializado había trabajado en Hamburgo, Berlín y Londres.[20] Como fruto de esta labor aparecieron en el Departamento de Obras Públicas, concretamente en la Sección de Parques y Jardines, los primeros planos realizados a la manera paisajista con su traza orgánica, para ser ejecutados en lugares estratégicos y en terrenos espaciosos, distribuidos tanto por las colonias ricas como en los barrios pobres de la ciudad.

Si para el entretenimiento de los acaudalados y el sector medio se empezó a formar hacia 1897 el parque de Chapultepec, el jardín de la estación del Ferrocarril Nacional en 1899 y el jardín de la plaza Río de Janeiro en 1904 (figura 5a), resulta que para engalanar al sector burocrático aparecieron en 1901 los jardines de tipo orgánico en la Plaza de la Constitución (figura 5b).

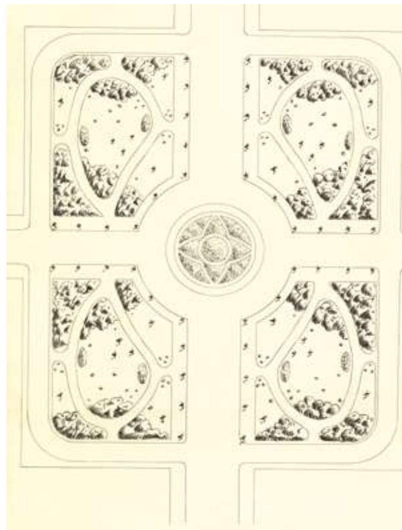


Figura 5a. Jardín Rio de Janeiro, 1904. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

[18] Francesco Fariello, *La arquitectura de los jardines,* op. cit., 263.
[19] Saúl Alcántara Onofre y Lorenza Tovar de Teresa, «Los jardines en el siglo XX. El viejo bosque de Chapultepec». *Arqueología Mexicana*, 57: 10 (septiembre-octubre, 2002), 56-61.
[20] Cfr. Archivo Histórico del Distrito Federal, *Paseos y Jardines*, vol. 3592, exp. 522 (1901).

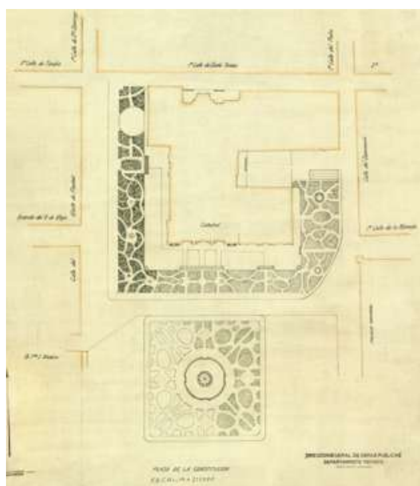


Figura 5b. Jardines de la Plaza de la Constitución, 1908. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

Finalmente, para los sectores populares se trazaron en los últimos años del siglo XIX y la primera década del XX los jardines Cerda y Echeverría (1896) en la plaza de Santiago Tlatelolco (barrio norte) (figura 6a); Sessé y Cervantes (1904) en la plazuela de Zaragoza o de los Ángeles (figura 6b); Leopoldo Río de la Loza (1904) en la plaza del ex Baratillo; Concepción Cuevas (1904) en la plaza Abasolo de la colonia Prolongación Guerrero (figura 6c); Porfirio Díaz (1905) en la plaza Arcos de Belén (barrio sur); Gabino Barreda (1905) en la Cuchilla de Romita; Casimiro Chowell en la plazoleta Isla de Venegas (1909) y Edmundo Moreno (1908) en la plaza de San Sebastián (barrio oriente).

Se sumó a la lista el parque Balbuena (1910), que se distinguió por contar con senderos sinuosos, un lago, un teatro al aire libre, grandes extensiones de prados con áreas de juegos e instalaciones deportivas (figura 7), tal y como se estaban haciendo en Gran Bretaña, a la manera del Hyde Park de Londres, y en Estados Unidos.

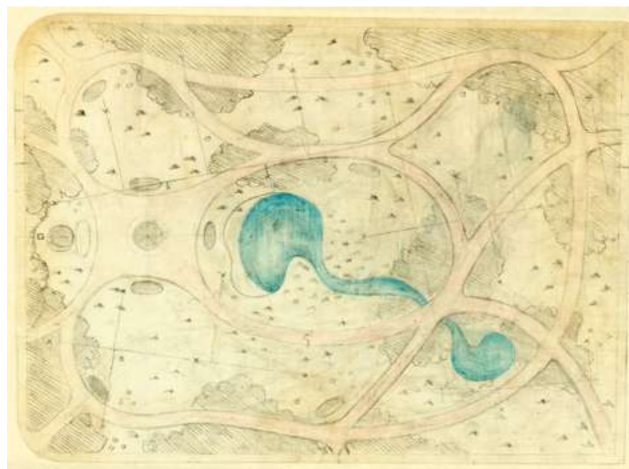


Figura 6a. Jardín Cerda y Echeverría en la plaza de Santiago Tlatelolco, ca. 1896. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

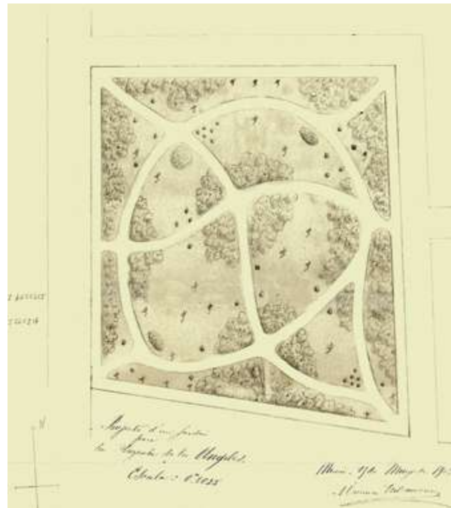


Figura 6b. Jardín Sessé y Cervantes en la Plazuela de los Ángeles, 1905. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

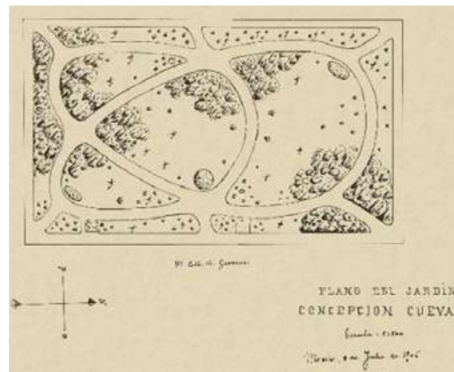


Figura 6c. Jardín Concepción Cuevas en la plaza Abasolo, 1906. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

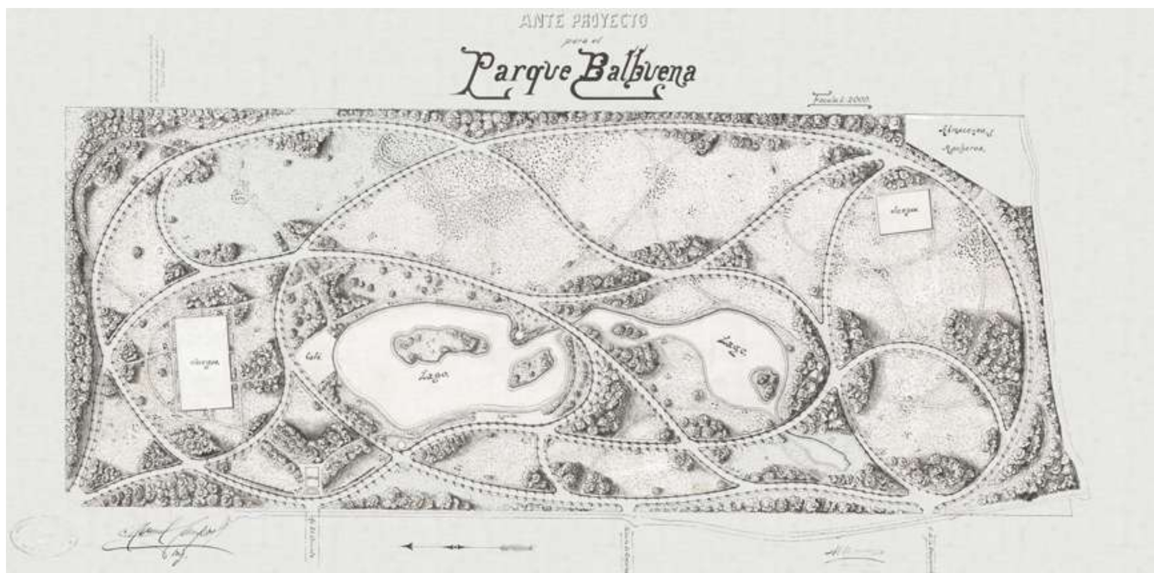


Figura 7. Parque Balbuena, 1908. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

De todos ellos, el de mayor realce fue el parque de Chapultepec, que se terminó de construir en 1910 a cargo de especialistas franceses,[21] que tomaron como modelo al bosque de Boulogne y el de Vincennes. En efecto, Chapultepec con su aspecto agreste se constituyó en el máximo exponente de un jardín paisajista al estilo romántico, con su enorme bosque de ahuehuetes, un lago artificial, embarcadero, un zoológico y un invernadero. Además, un café restaurante de hierro fundido, quioscos rústicos e instalaciones para juegos y clubes deportivos, y en lo alto del cerro, el majestuoso Castillo de Chapultepec (figura 8).



Figura 8. Bosque de Chapultepec, 1913. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

En la bella época porfiriana, al parecer el jardín paisajista inglés sirvió tanto para ornamentar algunas residencias urbanas y campestres de altos sectores nacionales y extranjeros, como también se acomodó en el México moderno a una sociedad de masas que necesitaba en pleno siglo XX darle un cauce de entretenimiento a la creciente presencia de los sectores populares. Esta manifestación de carácter ideológico que adquirió el jardín inglés durante el antiguo régimen explica su plena aceptación social por dicho arte, cuyo gusto trascendió al México de la Revolución mexicana y de su institucionalización.

De ahí que en plena efervescencia de su etapa armada aparecieron nuevos proyectos al estilo paisajista, proponiendo reciclar amplios terrenos para transformarlos en parques espectaculares destinados a la clase popular, como lo ejemplifica el caso del cementerio de campo florido (1911) y del antiguo hipódromo de Peralvillo (1912). Sin duda alguna, el estado de tensión político y militar que vivía el país frenó tales iniciativas. A pesar de lo anterior lograron cristalizarse algunos ejemplos de trama irregular en el viejo barrio de Mixcalco (ca. 1911) (figura 9a), en la calle de Regina (1912) y en la Avenida del Trabajo (1915), respetando en este sentido los cánones estéticos de la escuela histórica paisajista de jardines. El gobierno de la ciudad siguió esta tendencia, como se puede constatar en la planimetría que resguarda el Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCDMX). Aquí se conservan múltiples ejemplos que indican que

[21] El cargo de horticultor lo ostentó Alberto Kersbum y el director de obras fue Julio Riouses. Ramona Isabel Pérez Bertruy, «Parques y jardines públicos de la ciudad de México, 1881-1911» (tesis doctoral, El Colegio de México, 2003), 94.

no sólo se respetaron los espacios del viejo régimen con traza orgánica, sino que antiguas plazas, cementerios, hipódromos y nuevos fraccionamientos aumentaron los pulmones de oxígeno de la capital mexicana (figura 9b) conforme se ensanchaba la megalópolis de las primeras décadas del siglo XX.[22]

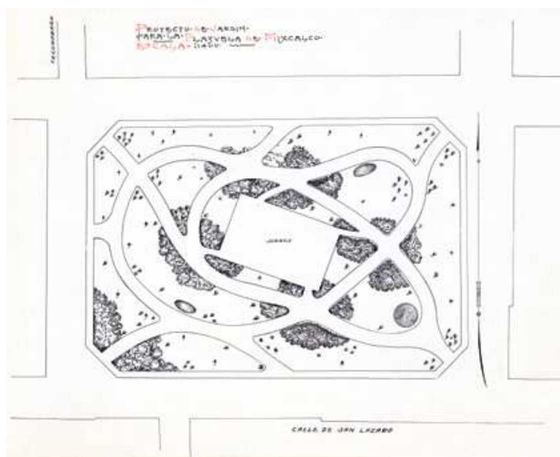


Figura 9a. Jardín en la plaza de Mixcalco, ca. 1911. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

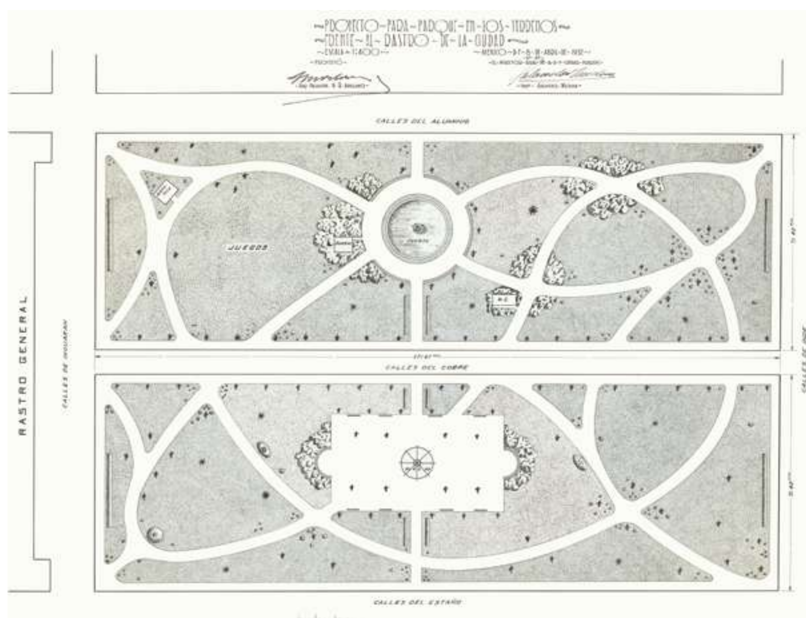


Figura 9b. Parque frente al Rastro, 1932. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

[22] Algunos proyectos, en su mayoría definitivos, son: jardín en la plaza Garibaldi (1920), jardín en la Plazuela de Comonfort (ca. 1920), jardín Amado Nervo (1922), jardín en la Colonia del Rastro (1922), jardines en la plaza del Estadio Nacional (1929), Alameda Salesiana en la colonia de Santa Julia (1929), jardín en el ex panteón de la Piedad (ca. 1929), jardín Antonio M. Anza (ca. 1929), jardín en el Parque de Ingenieros (1929), jardín de Peralvillo (1929), jardín en el atrio de la iglesia de Azcapotzalco (ca. 1929), jardín en la plaza fray Bartolomé de las Casas (ca. 1930), jardines de la colonia Obrera de San Jacinto (ca. 1930), jardín en la plaza del Volador (1931), jardín en la plaza de Abasolo (1932), jardín Corpancho (1930), jardín Jáuregui (1932), jardín en la plaza Alfonso XIII de Mixcoac (1932), jardín Mayorazgo (1937) y jardines de San Jacinto en Tacuba (1939). Véase Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

Su evolución

Entre la década de 1920 y 1930 el movimiento moderno de la arquitectura mexicana y las nuevas tendencias urbanísticas a nivel mundial influyeron decididamente para que la capital mexicana contemplara en su desarrollo urbano el diseño de jardines para nuevas colonias, con clara inspiración en los conceptos ingleses de Ebenezer Howard (1850-1928), sobre lo que se conoce como Ciudad Jardín. Cabe mencionar que este modelo tuvo sus orígenes en Europa a finales del siglo XIX, con ejemplos utópicos de desarrollo social y evolucionó en las primeras décadas del siglo XX para adaptarse a las necesidades y al crecimiento disparatado de las ciudades industrializadas. Sobre todo, resurgió en la posguerra del viejo continente a raíz de la reconstrucción de las capitales europeas, después de la Segunda Guerra Mundial. Partía del principio de que había que recrear un ambiente campirano dentro de la ciudad, y para ello era necesario establecer una conexión funcional entre las infraestructuras, los servicios urbanos, la industria, las viviendas, el paisaje, las áreas verdes y el transporte.[23]

Siguiendo estos principios, algunos desarrolladores inmobiliarios del país se interesaron por introducir la edificación por zonas diferenciadas y la circulación como elemento fundamental de la urbanización que puso de moda en la capital nacional un nuevo tejido o traza urbana.

En este sentido, resultó interesante el ensayo de un "urbanismo orgánico, concediendo alta importancia a los espacios abiertos y verdes, tal y como se muestra en los proyectos de Chapultepec Heights Country Club (1921) [...] y el Fraccionamiento Insurgentes-Hipódromo (1926), por mencionar sólo algunos, diseñados por José Luis Cuevas" (arquitecto, 1881-1952).

> El primero sería una empresa de enorme tamaño, que seguía en forma sinuosa los desniveles del terreno y aprovechaba las orillas de las cañadas para hacer parques lineales, y tardó mucho tiempo en consolidarse.[24] (figura 10).

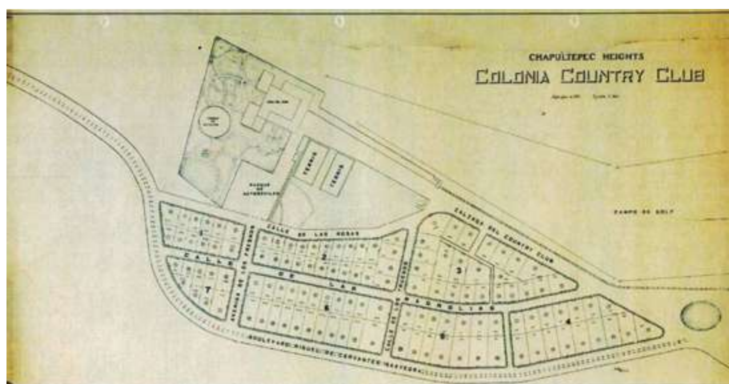


Figura 10. Chapultepec Heights Colonia Country Club y su parque deportivo con su Casa Club, 1925. Archivo General de la Nación.

[23] Véase Sifuentes Solís y Parga Ramírez en Fernando Winfield y Daniel Martí, «Urbanismo y modernidad. La influencia de las ciudades jardín en México 1921-1930», *Arquitectura moderna en Latinoamérica*, vol. 31, No. 44 (diciembre 2013), 35-46.

[24] Ibíd., 40.

El caso más exitoso fue la experiencia del fraccionamiento Hipódromo Condesa. Al respecto, se conoce que:

> Situado en una zona plana más cercana al centro y en medio de los trazados anteriores en malla reticular y con diagonales, posee también un trazado de líneas curvas; esta sinuosidad sigue en parte la pista precedente del antiguo hipódromo del Jockey Club.[25]

En este asunto, destacados empresarios de la construcción y connotados arquitectos de la época se dieron a la tarea de formar al estilo paisajista, el parque España (1921) y el parque México (1927), para una de las colonias de clase media alta de la capital, la Hipódromo Condesa. En particular, cabe destacar el trazo del Parque México, inspirado en la forma elíptica del antiguo Hipódromo del Jockey Club, respondiendo a nivel urbanístico con los principios de la Ciudad Jardín, que exigía enormes extensiones de áreas verdes para los nuevos fraccionamientos de la burguesía mexicana. Por tal razón, el parque oficialmente llamado General San Martín se constituyó en el eje central de la moderna colonia, que se embelleció a tono con la época al estilo colonial californiano (González Gamio, 2016), mientras el diseño del parque respondió a la tradición de la arquitectura paisajista con una vegetación y traza bastante informal y asimétrica. Se proyectó con un gran lago, un teatro al aire libre y un mobiliario *art-decó* compuesto de bancas, farolas, pergolado y fuentes (figura 11).

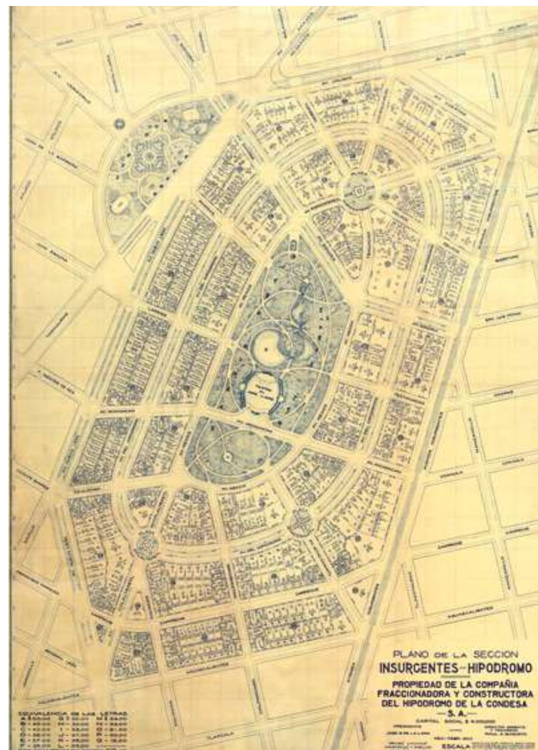


Figura 11. El desarrollo de la colonia Hipódromo Condesa teniendo como eje central el parque México. A un costado se distingue el parque España, 1926. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

[25] Ibíd.

Asimismo, en la década de 1930, como resultado de la ampliación de la avenida Insurgentes, apareció con su aspecto de bosquecillo lo que hoy se conoce como parque Hundido (figura 12), inspirado en el diseño de los jardines paisajistas. Su nombre se debió a los desniveles de suelo provocado por la excavación de una vieja fábrica ladrillera denominada "Nochebuena".

Emergió dicho parque sobre una de las principales arterias de la capital en la colonia Insurgentes Mixcoac, y enseguida se aprovechó la topografía del terreno para acondicionar jardines, andadores y fuentes. Se proyectaron dos áreas para juegos infantiles, un foro al aire libre, grutas y una escalinata emulando una pirámide prehispánica. Más tarde, se construyó una ruta temática de carácter precolombino y un audiorama musical, que le impregnó un carácter moderno y nacionalista.



Figura 12. Parque Hundido, 1931. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

De alguna manera, el diseño adoptado en los parques urbanos de la capital mexicana tenía que ver con el movimiento paisajista de ver replicada la naturaleza en la ciudad, alejado ya del ideal pintoresco o del romanticismo que lo caracterizó en el pasado. Ya entrado el siglo XX pervivió el diseño informal de los jardines con una escenografía de paisaje inclinada por las formas libres o sinuosas, obviamente con un equipamiento de recreo y de servicios más de tinte funcionalista. Lo antes expuesto, rescatando el nombre de jardines y parques públicos, algunos de éstos con una magnífica arquitectura de paisaje y con una huella de identidad social y cultural que permanece viva hasta nuestros días, muestra la importancia del paisajismo en el país y, por lo mismo, sirvan

estas reflexiones para despertar el interés sobre un tema histórico, poco conocido en México. Al respecto, habrá que reconocer que tal expresión convivió a principios del siglo XX con la arquitectura ecléctica de las edificaciones y respetó los cánones tradicionales de la escuela inglesa de jardines, pero su concepción maduró conforme entraban los años a expresiones más complejas dentro de un urbanismo de traza orgánica que le permitió trascender al México moderno.

Bibliografía

Alcántara Onofre, Saúl y Tovar de Teresa, Lorenza (2002). «Los jardines en el siglo XX. El viejo bosque de Chapultepec». *Arqueología Mexicana*, 57: 10 (septiembre-octubre 2002): 56-61.

Archivo Histórico de la Ciudad de México, *Paseos y Jardines*, vol. 3592, exp. 522 (1901).

Banco de México. *Bosquejos de México: colección de grabados y litografías del siglo XIX del Banco de México*. México: Banco de México, 1987.

Capell, Horacio (2002). «Jardines y parques en la ciudad. Ciencia y estética». *Ciencias 68* (octubre-diciembre 2002): 4-45.

Castro, Casimiro y otros. *Álbum mexicano: colección de paisajes, monumentos, costumbres y ciudades principales de la República*. México: Celanese Mexicana, 1983.

Castro, Casimiro y Thomas Egerton, Daniel. *Álbum mexicano de Vistas de México*. México: Francisco Zamora Mollet, 1966.

Castro, Casimiro, Campillo, Julián, Auda, Luis y Rodríguez, G. *México y sus alrededores: colección de vistas, trajes y monumentos*. Los artículos descriptivos son de Marcos Arroniz, Bárcena, José María Roa y José T. de Cuéllar. México: Decaén, 1855 y 1856.

Castro Morales, Efraín. «Alameda mexicana, breve crónica de un viejo paseo». En Duarte, María Estela y Ugalde, Nadia. *Visión histórica y estética de la Alameda de la ciudad de México*. México: Americo Editores, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.

Cuadriello, Jaime. (1986). «El historicismo y la renovación de las tipologías arquitectónicas, 1857-1920». En Salvat. *El arte mexicano*. Vol. 11. México: Secretaría de Educación Pública y Salvat, 1986.

Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble (2003). *Nicolás Mariscal: arquitectura, arte y ciencia*. Cuadernos de Arquitectura. Vol. 8. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003.

[s/a] *Directorio comercial de la ciudad de México*. México: Aguilar e Hijos, 1890.

Dixon Hunt, John. «Origins and characteristics of the English landscape garden». *En Jardins et sites historiques*. Madrid: Fundación Cultural BANESTO-Comité Internacional de Jardines y Sitios Históricos, Unesco, 1993.

Egerton, Daniel Thomas. *Vistas de México: serie de doce litografías iluminadas a mano por el autor, de sus dibujos originales acompañados de una breve descripción*. México: Francisco Zamora Mollet (Edición facsimilar de la portada original, London 1840), 1966.

Eguiarte Sakar, María Estela. «Los jardines en México y la idea de ciudad decimonónica». *Historias*, No. 27 (octubre-marzo 1991-1992): 129-138.

Espino Barros, Eugenio. *Álbum gráfico de la República Mexicana, 1910*. México: Müller Hnos, 1910.

Fariello, Francesco. *La arquitectura de los jardines: de la antigüedad al siglo XX*. Estudios Universitarios de Arquitectura. vol. 3. Barcelona: Reverte, 2004.

García, Genaro. *Crónica oficial de las fiestas del primer centenario de la independencia de México*. México: Centro de Estudios Históricos, CONDUMEX, 1991.

Gil Aristu, José Luis. *Jardines del clasicismo y el romanticismo*. Madrid: Nerea, 1993.

Gualdi, Pietro, Monumentos de Méjico, Imprenta Litografica de Agustín Massé y Jean Decaen, 1841.

Herrero Reyes, Carlos. *Los empresarios mexicanos de origen vasco y el desarrollo del capitalismo en México, 1880-1950*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2004.

Jiménez Codinach, Guadalupe. *La comunidad inglesa en la Ciudad de México*. México: Gobierno del Distrito Federal, Instituto de Cultura de la Ciudad de México, 1999.

Laurie, Michael. *Introducción a la arquitectura del paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

Larrucea Garritz, Amaya. *País y paisaje: dos invenciones del siglo XIX mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2016.

MacDougall, Elizabeth B. «Eclecticism in American gardens: 1870-1930». En *Jardins et sites historiques*. Madrid: Fundación Cultural BANESTO-Comité Internacional de Jardines y Sitios Históricos, Unesco, 1993.

Martin Hernández, Vicente. *Arquitectura doméstica de la ciudad de México, 1890-1925*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Arquitectura, 1981.

Monumentos de Méjico tomados del natural y litografiados por Pedro Gualdi en el año de 1841. Presentación de Luis Ortiz Macedo. México: Fomento Cultural Banamex (edición facsimilar), 1981.

Nebel, Carl. *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*. París y México: Imprenta de P. Renouard, 1839.

Ortiz de Ayala, Tadeo. *México considerado como nación independiente y libre o sea, algunas indicaciones sobre los deberes más esenciales de los mexicanos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

Pérez Bertruy, Ramona Isabel (2002). «Cultura metropolitana y sociedad porfiriana: una mirada a través de los entretenimientos públicos». *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*. vol. 7, No. 1 y 2 (2002): 99-142.

Pérez Bertruy, Ramona Isabel. «Parques y jardines públicos de la ciudad de México, 1881-1911» (tesis doctoral, El Colegio de México, 2003).

Pérez Bertruy, Ramona Isabel. «Jardinería pública: un recorrido por su historia en la ciudad de México». *Estudos de História*. vol. 13, No. 1 (2006): 181-208.

Phillips, John. *Mexico illustrated*. Londres: E. Atchley, Library of Fine Arts, 1848.

Quevedo, Miguel Ángel de. «Espacios libres y reservas forestales de las ciudades: su adaptación a jardines, parques y lugares de juegos: aplicación a la ciudad de México» (conferencia dada en la exposición de higiene). México: Tipografía y Litografía Gomar y Busson, 1911.

Rivera Cambas, Manuel. *México pintoresco, artístico y monumental*. 3 vols. México: Imprenta de la Reforma, 1880.

Serra Puche, Mari Carmen y otros. *México en sus casas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 1998.

Winfield, Fernando y Martí, Daniel. «Urbanismo y modernidad. La influencia de las ciudades jardín en México 1921-1930». *Arquitectura moderna en Latinoamérica*. vol. 31, No. 44 (diciembre 2013): 35-46.

Vargas Salguero, Ramón. «El México independiente. Afirmación del nacionalismo y la modernidad». En *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*. vol. 3, tomo 2. México: Fondo de Cultura Económica y Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, División de Estudios de Posgrado, 1998.

Ilustraciones

Figura 1a. Jardines en Stowe con las transformaciones de William Kent, ca. 1733.
A plan of the house and gardens of the most Noble the Marquis of Bickinham at Stowe. [1733]. [plano]. Recuperado de: https://janeaustensworld.wordpress.com/tag/gardens-at-stowe/.

Figura 1b. Stowe definido por Copability Brown, ca. 1751.
Stowe-Plan of the gardens. [1751]. [plano]. Recuperado de: www.gardenvisit.com/history_theory/library_online_ebooks/ml_gothein_history_garden_art_design/english_landscape_garden_designers>

Figura 2a. Paseo de la Viga, 1834, litografía de Carl Nebel.
Nebel, Carl. *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*. París y México: Imprenta de P. Renouard, 1839.

Figura 2b. Paseo de Bucareli, 1848, litografía de John Phillips.
Phillips, John. *Mexico illustrated*. Londres: E. Atchley, Library of Fine Arts, 1848.

Figura 3a. Vista de la Alameda desde un globo, 1855-1856, litografía de Casimiro Castro.
Castro, Casimiro. «La Alameda de México, tomada en globo» [litografía]. En: *México y sus alrededores: colección de monumentos, trajes y paisajes dibujados al natural y litografiados*. México: Decaén, 1855-1856.

Figura 3b. La Alameda de México, 1866, óleo de José María Velasco. Museo Nacional de Arte, INBA.
Velasco, José María. *La Alameda de México* (1866) [óleo sobre tela]. En Museo Nacional de Arte, INBA.

Figura 4a. Hospicio de Pobres en la Ciudad de México, 1910. Biblioteca Nacional de México.
Espino Barros, Eugenio. *Hospicio para niños y niñas pobres* [fotografía]. En *Álbum gráfico de la República Mexicana*. México: Müller Hnos., 1910.

Figura 4b. *Observatorio Astronómico Nacional en Tacubaya*, 1910. Biblioteca Nacional de México.
Espino Barros, Eugenio. Observatorio Astronómico de Tacubaya [fotografía]. En *Álbum gráfico de la República Mexicana*. México: Müller Hnos, 1910.

Figura 5a. Jardín Río de Janeiro, 1904. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

Figura 5b. Jardines de la Plaza de la Constitución, 1908. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.
Plaza de la Constitución. [1908]. [plano]. En Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

Figura 6a. Jardín Cerda y Echeverría en la plaza de Santiago Tlatelolco, ca. 1896. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.
[*Jardín en la plazuela de Santiago Tlatelolco*]. [1896]. [plano]. En Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

Figura 6b. Jardín Sessé y Cervantes en la plazuela de los Ángeles, 1905. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.
Urbanowiez, Maurice. *Proyecto de un jardín para la Plazuela de los Ángeles*. [1905, marzo 1]. [plano]. En Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

Figura 6c. Jardín Concepción Cuevas, 1906. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.
Urbanowiez, Maurice. *Plano del jardín Concepción Cuevas*. [1906, julio 8]. [plano]. En Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

Figura 7. Parque Balbuena, 1908. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.
Urbanowiez, Maurice y Campos G., Manuel. *Ante-proyecto para el Parque Balbuena*. [1908, julio 30]. [plano]. En Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

Figura 8. Bosque de Chapultepec, 1913. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.
Plano del Bosque de Chapultepec. [1913, julio] [plano]. En Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

Figura 9a. Jardín en la plaza de Mixcalco, ca. 1911. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.
Proyecto de Jardín para la Plazuela de Mixcalco. [1911]. [plano]. En Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

Figura 9b. Parque frente al Rastro, 1932. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

Figura 10. Chapultepec Heights Colonia Country Club y su parque deportivo con su Casa Club, 1925. Archivo General de la Nación.
Ríos, E. *Chapultepec Heights Colonia Country Club*. [1925, septiembre]. [plano]. En Archivo General de la Nación.

Figura 11. El desarrollo de la colonia Hipódromo Condesa teniendo como eje central el parque México. A un costado se distingue el parque España, 1926. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.
Ruiz del Moral, Elfino y López, Wenceslao. *Plano de la Sección Insurgentes-Hipódromo: propiedad de la Compañía Fraccionadora y Constructora del Hipódromo de la Condesa, S.A.* [1926, febrero]. [plano]. En Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

Figura 12. Parque Hundido, 1931. Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.
Iglesias, Roberto y Ramírez de Arellano, N. *Proyecto de jardín en el lote denominado Noche Buena situado en la calzada Insurgentes*. [1931, octubre]. [plano]. En Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal.

Fuentes consultadas

ARCHIVO HISTÓRICO DEL DISTRITO FEDERAL (AHDF):
Planoteca, Serie Parques y Jardines.
Ramo Paseos y Jardines, vols. 3592.

PERIÓDICOS DE LA ÉPOCA:
Álbum Salón.
El Mundo Ilustrado.



El viaje a México de Hilarión de Bérgamo, un testimonio de su vegetación y paisaje.

Manuel Martín Clavé Almeida

Introducción

En el año de 1983 visité la ciudad de Bérgamo, al norte de Italia, con la finalidad de acudir a la biblioteca principal de dicha ciudad, para estudiar la documentación relativa a dos familias importantes de la localidad; ahí coincidí una tarde con el director, Dottore Giulio Orazio Bravi, quien me señaló un manuscrito que me dijo tratar sobre México. Dicho manuscrito había sido transcrito y publicado en el boletín de la propia biblioteca y un año después, la autora de la transcripción la había impreso en forma de separata. Se trata de una especie de relato de viaje que hiciera el fraile capuchino Hilarión de Bérgamo, durante y después de su estancia en nuestro país en los años de 1761 a 1768, y que lleva por título *Viaje a México en la América Septentrional, hecho y descrito por F. Hilarión de Bérgamo, religioso capuchino con figuras, Año MDCCLXX.*

Antes de mi regreso a México en 1992, encargué las fotocopias del manuscrito, mandé fotografiar las ilustraciones en color y me di a la tarea de traducirlo para el público mexicano, al considerar que los relatos de viajeros representan una importante fuente de información acerca de los lugares que recorren y su paisaje, sus costumbres, y, en el caso de Hilarión de Bérgamo, destacan sus coloridas ilustraciones y su extraordinaria y fresca mirada sobre los árboles, sus flores y sus frutos, desconocidos en gran parte por la cultura europea.

Llevé a cabo la paleografía, lo traduje al español, preparé un estudio introductorio, las notas pertinentes, agregué los nombres científicos de las plantas descritas por el fraile y terminé el trabajo para su publicación, que corrió a cargo de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, en coedición con ADABI, Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A.C., bajo el título: *El viaje a México de Hilarión de Bérgamo*, en 2013.

Ese texto, nunca antes traducido ni publicado en español, nos permite acercarnos al arte, la historia y la cultura, el texto mismo da pie también para acceder a las nuevas aproximaciones al conocimiento del paisaje. En este sentido, el manuscrito del fraile nos revela algunos detalles del panorama de la Nueva España entre los años de 1761, año en que llega a México y 1768 en que regresó a su patria.

Historia del manuscrito

El manuscrito del que nació el libro estuvo, se supone que desde la muerte del autor en 1778, en manos de algún pariente cercano hasta que fue donado en 1953, por los descendientes de ese familiar, a la Biblioteca Cívica Angelo Mai, de la Ciudad de Bérgamo, en donde se encuentra actualmente.[1]

[1] Biblioteca Civica Angelo Mai de Bérgamo, segnatura MMB 408.

El manuscrito fue hecho por el propio autor, como se puede constatar por una carta suya escrita desde Cádiz en el año de 1662, haciendo la comparación de su caligrafía.[2]

En el último cuarto del siglo pasado, una geógrafa de nombre María Laura Bruno lo paleografió, transcribió y publicó en la revista *Bergomum*, boletín de la Biblioteca Cívica Angelo Mai de Bérgamo en 1975 y luego de manera separada, al año siguiente, con el propósito de darlo a conocer al público italiano agregando algunas noticias históricas y geográficas de México.

Hay que anotar que el texto publicado por la geógrafa fue censurado y recortado por considerar ella misma que algunas partes del mismo no serían del interés de los lectores italianos. Años después unos estadounidenses también lo publicaron traduciéndolo al inglés, pero con algunas alteraciones al manuscrito, argumentando que: "al texto original le falta pulimento",[3] y editaron solamente quince ilustraciones en blanco y negro, pues: "no todas estas ilustraciones tienen valor científico o histórico".[4] Ya juzgará el lector si eso es verdad.

En el año 2002 vio la luz una nueva edición íntegra y anotada del escrito en italiano por Beatriz Hernán-Gómez Prieto, quien incluye todas las ilustraciones a color, aunque separadas del texto.[5]

De esta manera el manuscrito, ya como libro publicado, sólo vio la luz 197 años después de la muerte de su autor, y su aparición en español fue hasta 2013.

El manuscrito consta de 293 páginas y 45 ilustraciones en color, entre frontispicio, portada, título, casas, frutos, plantas y árboles.

¿Quién era Hilarión de Bérgamo, autor del texto y las ilustraciones?

Sabemos por su acta de profesión del año de 1747,[6] que se llamaba Cayetano y que había nacido alrededor de veinte años antes, es decir en 1727; nuestro autor debió ver la luz al interior de las murallas de la ciudad, debido a que al profesar como hermano lego (laico) en la orden de los Hermanos Menores Capuchinos, cofradía derivada de los franciscanos, tomó como nombre Hilarión, en vez de Cayetano, y como apellido el de Bérgamo; ninguna búsqueda mía ni de otros estudiosos ha permitido conocer su apellido paterno. Era costumbre que los frailes abandonaran su nombre de pila y su apellido en Italia, como en otros países de Europa, sólo se utiliza el paterno, y adoptaran el nombre de algún hermano difunto y como apellido utilizaran el de su localidad de nacimiento.

---

[2] Beatriz Hernán-Gómez Prieto, *Ilarione da Bergamo. Viaggio al Messico* (Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche y Bulzoni, 2002), 252.
[3] William R. Orr y Robert Ryal Miller, *Daily Life in Colonial Mexico, the Journey of Friar Ilarione da Bergamo 1761-1768* (Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2000), 18.
[4] Ibíd., 19.
[5] Beatriz Hernán-Gómez Prieto, *Ilarione da Bergamo. Viaggio al Messico,* op. cit.
[6] *Registro delle professioni dei Cappuccini di Brescia dal 1667 al 1800* (manuscrito empastado en piel). Biblioteca Cívica Angelo Mai e Archivi Storici Comunali.

Así pues, sabemos que se trata de un fraile lego, es decir que no tuvo intenciones de ordenarse como sacerdote, sino sólo adoptar la regla de los Menores y de vivir definitivamente dentro de su comunidad y convento.

La oscuridad en cuanto a su apellido hace pensar que se tratase de un hombre de orígenes muy humildes. Tuve dos amigos sacerdotes diocesanos, que me comentaron haberse hecho sacerdotes por sugerencia de sus padres, quienes les aseguraron que por su inteligencia, y si querían comer bien y estudiar, lo mejor sería meterse al seminario.

Seguramente nuestro fraile se ganaba el sustento que ofrecía el convento aplicándose más bien a las labores sencillas, pero no por ello menos pesadas, como trabajar la tierra en la siembra, en la huerta, en la hortaliza y otros quehaceres, como la atención de la cocina, la portería, la farmacia y demás actividades propias de la vida monástica.

Cuando Hilarión tenía treinta y cuatro años, y ya catorce de haberse hecho fraile, decidió inscribirse en el libro de los postulantes para las misiones en el extranjero, en la oficina vaticana llamada Sacra Congregación de Propaganda Fide.[7]

Ese mismo año se le anuncia que ha sido aceptado y que debe presentarte en Roma para destinarlo a las misiones de los capuchinos en el lejano Tíbet; así que sale de su ciudad el 8 de junio con dirección a la Ciudad Eterna, donde llega dos meses y medio después; de Roma viajará a Génova y de ahí a Cádiz en un viaje de un mes y siete días; después de varias peripecias se embarca para la Nueva España el 9 de julio de 1763, pero el mal tiempo obliga al capitán a regresar y fondear en Sanlúcar de Barrameda, pero al día siguiente, zarparon de nuevo; en alta mar el barco en el que viaja es hecho prisionero por los ingleses y él y toda la tripulación son obligados a abordar una nave enemiga.

El 21 de julio llega preso a Gibraltar y ahí es liberado y entregado a los españoles, y regresa a Cádiz. Finalmente, después de cinco meses de espera en España y cuando se firmó la paz entre ésta, Portugal e Inglaterra, logró finalmente partir para México.

Se debe resaltar que el título de su manuscrito es el de *Viaje a México*, y no viaje a la Nueva España, título profético si tomamos en cuenta que, hasta su muerte en 1778, nadie hablaba ni en Italia ni en España de México como una nación o país.

También es interesante anotar que el citado personaje fue contemporáneo de un sacerdote, también capuchino pero español, que vino a México un poco después de Hilarión, que describió su viaje con el título: *Diario de viaje que hizo a la América en el siglo XVIII el P. Fray Francisco de Ajofrín.*

[7] Eulalia Guzmán, *Manuscritos sobre México en archivos de Italia* (México: Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1964), 169.

Hilarión de Bérgamo se embarcó el 2 de enero de 1793, pasó por Gran Canaria y Tenerife, la isla de San Martín, Puerto Rico, la Isla de la Mona, Santo Domingo y Haití, la Isla de Cuba, la de Pinos, Cabo Corriente y el de San Antonio. El 30 de abril entra en la sonda de Campeche y llega a Veracruz el 10 de mayo, desembarcando el día 11.

No se reseñarán todos los lugares por los que pasó ni las peripecias que sorteó durante su viaje, me limitaré a sólo algunos pasajes que pueden resultar interesantes en relación con el paisaje y la vegetación comestible.

La primera planta que describe es la que produce el plátano:

> Los españoles y los americanos llaman, abusivamente, plátano al fruto dibujado en la siguiente figura; más propiamente, es denominado por los portugueses higo, y la planta que lo produce, higuera [sic].
>
> Ellos son abundantísimos en toda América y en las islas adyacentes, pero sólo en los países cálidos. La planta de la que los recogen no es leñosa como el verdadero plátano, sino más bien toda blanda y llena de jugo y, por tanto, cuando parten las naves de América para Europa cargan muchos troncos de dicha planta que después, en el transcurso del viaje, los cortan en pedazos y los dan a comer al ganado que tienen a bordo, es decir: caballos, toros, becerros, bueyes y puercos, a los cuales sirve al mismo tiempo como comida y bebida, con lo cual se ahorran mucha agua.
>
> La citada planta o su fruto no tiene semilla, mas, se multiplica con las raíces como nuestras cañas, ya que habiendo quitado los frutos de un tronco, lo cortan en la base e inmediatamente germinan otros troncos y sin ser cultivada produce siempre frutos en abundancia que son tan nutritivos como el pan y, de hecho, en Puerto Rico forman con ellos una especie de pan que, además del cazabe, sirve también para la gente pobre. También los hacen asar con miel y son buenísimos; aparte de esto, los hacen secar, como en Italia los higos; en fin, que éste es un fruto de mucha utilidad.[8]



Figura 1. Planta que produce el plátano



Figura 2. Plátano largo (*Musa paradisiaca*)

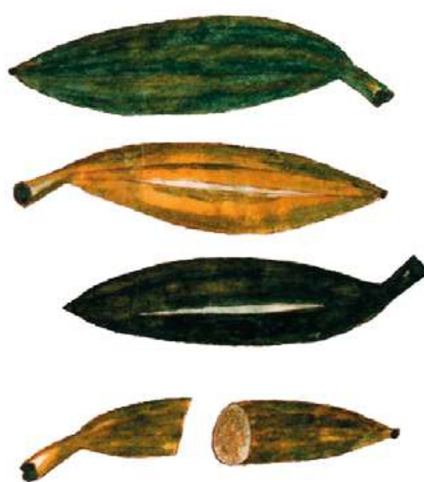


Figura 3. Plátano guineo (Musa paradisiaca)

[8] Manuel Martín Clavé Almeida, *El viaje a México de Hilarión de Bérgamo* (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco y ADABI, 2013), 81 y 83.

Luego describe la piña:

Esta fruta es llamada por los americanos, impropiamente, piña, a causa de su forma, que se parece a una piña de Italia; pero su verdadero nombre es ananá, y es el fruto que produce la planta delineada en la página anterior. Esa es una fruta muy singular también en América, aun cuando exista en abundancia, por la exquisitez de su sabor agridulce, y por su olor muy suave.

Me gustaban mucho, y en el tiempo de mi demora en aquellos pueblos, he comido muchísimas.

Crecen en los climas cálidos, pero los frutos maduros los llevan a vender a todos lados. Se le corta la corteza, como se haría con una sandía; después se divide en rebanadas, espolvoreándole arriba un poco de azúcar, y al comerlo llena la boca y el mentón de un jugo delicadísimo.

Las mujeres americanas hacen con esa fruta una conserva, que también es singular.[9]



Figura 4. Piña (*Ananas comosus*)



Figura 5. Piña (*Ananas comosus*)

Anota sobre el coco:

El coco es un fruto de poco o ningún sabor, ya que al masticarlo se parece y es casi similar a las castañas crudas. Sin embargo, tiene de particular en su concavidad un medio vaso ordinario de cierto licor, el cual es muy estimado entre aquellos indios; dicho licor es blancuzco, y dicen ser muy refrescante, pero a mí no me gustaba ni el fruto ni su licor.

Acostumbran comerlos particularmente en Navidad, pero duran mucho tiempo, por su segunda corteza bastante dura y, por lo tanto, en algunos lugares lo utilizan para jugar, como en Italia a las bochas (petanca). Se usa, en toda América, desearse buenas fiestas en Navidad entre los amigos, enviándose, intercambiando cocos y confites; a dicho regalo lo llaman aguinaldo. También, hacen conserva de coco, de igual manera que de cualquier otra fruta; para no repetirlo con cada fruta que describiré más adelante.[10]

[9] Ibíd., 84.
[10] Ibíd., 87.



Figura 6. Planta que produce el coco



Figura 7. Coco con la cáscara



Figura 8. Partido (*Cocus nucifera*)

Nuestro fraile dibuja unos frutos para mí desconocidos cuando traduje su obra, y que tal vez a algunos de ustedes tampoco les resulten familiares, pero existen, yo una vez los compré por la calle en la ciudad de Oaxaca, estaban envueltos en papel y dentro de una bolsa de plástico; a mi regreso a México la muchacha de servicio, al ver el papel tan grasoso, pensó que era basura y allí los depositó, así que ignoro qué sabor tengan, se trata de los coquitos de aceite, que Hilarión describe así: "El nombre de estos frutos quiere decir pequeños cocos de aceite, como realmente se experimenta al masticarlos, chupándose en cantidad un aceite muy sabroso".[11]



Figura 9. Coquitos de aceite (*Elais quineensis*)

[11] Ibíd., 91.

La casa:

> Observé en Puerto Rico otra cosa bastante curiosa: y es, que las indias, cuando van a la iglesia a escuchar la misa o a otra cosa, se cubren tanto la cabeza y la cara, que no se les ve más que los ojos y la boca; la frente, los cachetes y la barba se los vendan con paños blanquísimos; así como también el resto de su vestimenta es ordinariamente de tela muy blanca, y la manera de arreglarse sus vestidos resulta muy agradable a la vista (será eso por la novedad), en su casa y además en las calles; cuando no van a la iglesia pasan casi de un extremo a otro [hay nueve líneas de texto tachadas].
>
> Son, además, muy afables y corteses, máxime hacia los forasteros. Se utiliza en esta isla la red, la cual llaman hamaca, dentro de sus casas; sea por motivo del calor, como también para protegerse de los piquetes de varios insectos venenosos, los cuales abundan en la isla; en dicha red se la pasan, máxime las mujeres, casi todo el día (por ociosas) sentadas o bien acostadas fumando tabaco, dando ellas mismas movimiento a la red, cuando no quieren dormir, y se hacen traer por sus esclavas allí la comida, y ahí mismo amamantan a sus criaturas, a quienes dejan andar por la casa, aun cuando ya grandecitas, del todo desnudas. Aquí pongo una pequeña figura de una hamaca o red junto a una casa de esos isleños, a la cual se asemejan poco más o menos todas las casas de la gente india, también del continente.[12]



Figura 10



Figura 11

Habiendo llegado, como se dijo, al puerto:

> Desde aquel día en que llegué a Veracruz, fui informado del pésimo clima de este lugar; por lo cual me di prisa de disponer mis cosas para trasladarme a México lo más pronto que me fuera posible, y habiendo buscado y hecho buscar un caballo en renta, no hubo modo de encontrarlo, por lo cual resolví partir a pie aun cuando trataban de disuadirme los dichos padres de Betlem y otros; pero, como yo creía viajar como en Italia, así no hice caso de sus disuasiones, y muy pronto me arrepentí. [...] me hice cambiar en oro aproximadamente 200 pesos que tenía; me despedí de los padres betlemitas, y provisto en la bolsa de la comida, queso y una botella de aguardiente, con mi bastón salí solo de Veracruz al abrir de las puertas el 17 de mayo, encaminándome hacia la Antigua Veracruz, llamada vulgarmente La Antigua.

---
[12] Ibíd., 92.

Esta descripción de Veracruz a México nos indica elementos del clima y de las características del territorio:



Figura 12

> Antes de proseguir mi viaje pongo la presente pequeña carta geográfica, la cual contiene parte del reino mexicano, habiéndola yo diligentemente copiado de otra en cobre. Caminé, por tanto, muchas millas, siempre a la orilla del mar, muy gustoso hasta que el calor del sol era soportable; pero acercándose el mediodía era tan grande el calor que sentía por arriba y por debajo de los pies que aquella arena parecía arder en fuego, que no podía más seguir mi camino sintiéndome quemar, mucho más por haber bebido aguardiente para tomar fuerza para caminar.[13]
>
> Por tanto fuego por dentro y fuego por fuera estaba medio frito; cuando quiso Dios que encontrara en el camino un pequeño río que desemboca en el mar, pensé inmediatamente en refrescarme y observando todo el horizonte no vi persona, así que me desnudé y me extendí sobre el agua y cuando salí de ésta después de un rato, comí cualquier cosa, y retomado mi camino en breve fue tanta la debilidad que me sorprendió y por el gran calor que ya no podía más dar paso, y verdaderamente me encontraba en gran trabajo no sólo por el cansancio, sino también por la gran sed que me acongojaba, no habiendo encontrado después de haber pasado el pequeño río otro de agua dulce, y ciertamente, si hubiera encontrado cualquier choza, me habría parado; así que me vi en la necesidad de proseguir con mucha fatiga y pena el viaje, tan lentamente que parecía tener una gran fiebre; después de un rato el camino comenzó a alejarse del mar; ya libre de aquella arena de fuego que tanto me quemaba los pies, comencé a entrar al interior, y después de un breve tramo de camino entré en una pradera donde había algunos arrieros, a los cuales les pedí agua y me la dieron cortésmente, pero estaba muy caliente, y yo les di a cambio aguardiente; me informé por ellos mismos del camino y entendí faltarme todavía mucho por caminar para llegar a La Antigua, por tanto, me esforzaba de avanzar lo más posible, pero en el primer árbol que me encontré (porque hasta ahora no había visto ninguno) me recosté a la sombra del mismo, me reposé y dormí bastante; despertando, fui avanzando pero muy lentamente.

[13] Ibíd., 104, 105 y 106.

Finalmente encontré una pequeña casa de indios hecha de cañas y cubierta de paja; entré en ésta donde había solamente algunas indias: les pedí cualquier cosa de comer (entendían el español), que todo lo habría pagado; me hicieron rápidamente cocer huevos, y con eso me repuse un poco; y repuesto de fuerzas, quise proseguir mi viaje, y aunque las dichas indias me disuadían y me convidaban a quedarme en su casa hasta el día siguiente; les pagué aquello que me habían dado y, prosiguiendo mi camino con mayor vigor, hacia la noche llegué a La Antigua.[14]

Del mangle:

Entre otros árboles que me produjeron mayor asombro muchos fueron de una especie, de los cuales aparte el tronco grande que se levanta a la altura de dos hombres, da ramos de los cuales se bajan perpendicularmente hasta la tierra otros troncos menores de la rama, casi como una raíz y todo eso alrededor del tronco mayor que parece como una palizada, no produce ni flores ni frutas y se llama mangle; pongo la figura.[15]



Figura 13. Mangle (*Rhizophoraceae sp.*)

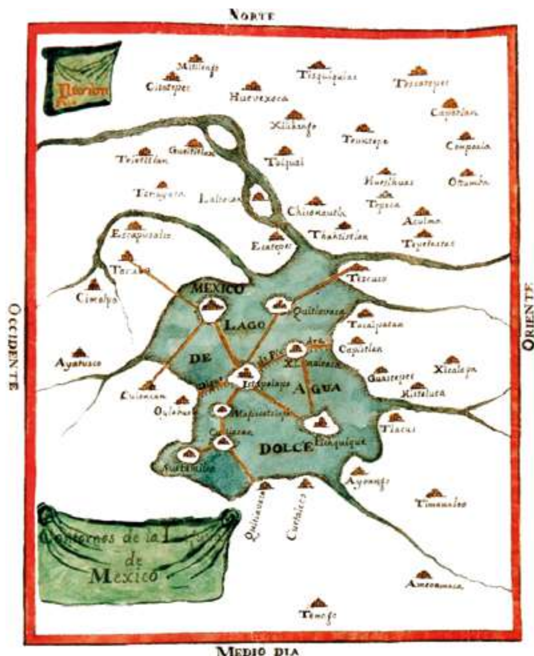


Figura 14. Mapa

"De los dos diferentes mapas que aquí pongo se ve la figura de la laguna, de los ríos y lugares circunvecinos".[16]

Del maguey:

Cada uno sabe qué cosa sea aquella planta que se llama áloe (de la cual más adelante pongo la figura) entre las dos o tres especies, de las cuales hay una de la cual plantan los campos como en Italia los campos de maíz, estas plantas las dejan crecer por tres años, después del cual tiempo, con cierto fierro cortante hecho para este propósito cortan las hojas internas de dicha planta

[14] Ibíd., 107.
[15] Ibíd., 108.
[16] Ibíd., 113.

y en el pie de ésa hacen una concavidad la que recubren con una piedra, la mañana siguiente se encuentra la dicha concavidad casi llena de un licor dulcísimo que los indios llaman aguamiel y la planta arriba mencionada la denominan maguey, recogen el licor y dan después una nueva raspada a la concavidad, para que escurra nuevo licor para el día siguiente y eso hacen todos los días hasta cerca de noviembre en el cual tiempo se mueren las dichas plantas que han dado su licor por cuatro meses o más, pero no cesa nunca la cosecha del aguamiel, porque en diversos tiempos hacen sus incisiones o concavidades a los magueyes en diversos campos.



Figura 15. Maguey (*Agave salmiana*)

De los productos del país, aparte de la abundancia del trigo y del maíz, cosechan gran cantidad de azúcar, tabaco, cacao, bonbace,[17] madera de Campeche para pintar, vainilla, cochinilla, jalapa y michoacán,[18] ambas raíces medicinales, abundancia de frutos particulares del país, de los cuales más adelante pongo la figura de algunos de ellos con algunas plantas y flores.

Aparte de eso, hay legumbres de todo tipo, cantidad de hortalizas y verduras de todas calidades; y es cosa de causar estupor la gran cantidad que de ellas viene trasportada a México por las indias con las canoas; y noté en particular de las verduras una cosa singular, que es que se encuentran en cualquier plaza, en cualquier estación del año todo tipo de verdura, como en Europa en su particular estación o tiempo; por lo cual todo el año se encuentran nabos, lechugas, endivias, habas, chícharos, alcachofas, cebollas, perejil, ajo y otras cosas siempre frescas y verdes, que de la industria de aquellos indios del clima templado y de la fertilidad de aquel terreno se viene a gozar con tan buena ventaja.

[17] Bombace. Planta arbórea de la familia de las bombacaceas, similar a las malvaceas, difusa en las regiones tropicales, de cual se obtiene la borra. De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana. Dizionario De Mauro Paravia*. http://old.demauroparavia.it/ (web desaparecida).

[18] Michoacán (raíz de). Planta trepadora [...] la raíz tiene propiedades purgantes (*Ipomea jalapa, Pursh*). Maximino Martínez, *Catálogo de nombres vulgares y científicos de plantas mexicanas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 600.

Y continúa describiendo el paisaje, la flora y fauna y en particular las chinampas y el comercio de flores en el canal del Valle de México:

> Aparte de lo ya mencionado hay gran cantidad de aves de todo tipo, capones, bovinos, mulas, caballos, asnos, puercos, etc. No hablo ahora de las minas de oro y mucho más de plata, fuente de tanta abundancia de dinero que hay en aquel país, reservándome de hablar de dichas minas más adelante.
>
> Entran todavía casi todo el año canoas llenas de flores y verduras de varios tipos y también éstas las venden en las plazas; y a este propósito he visto en ciertos lugares de la gran laguna una cosa particular, que son algunos como pequeños jardines flotantes, los cuales están formados de tablas fuertemente unidas y arriba de ellas ponen un brazo de tierra o poco más, y ahí siembran variedad de flores, las cuales siendo a su aparición conducidas por las indias con remos de un lugar a otro de la laguna, que por ser la rivera llena de pueblos, forman una bellísima escena.

Del nopal (*Opuntia imbricata*):



Figura 16. Nopal



Figura 17. Tuna Blanca



Figura 18. Tuna roja



Figura 19. Tuna tapona

> La planta dibujada en la página anterior es comúnmente llamada nopal y su fruto es nombrado tuna: los hay de varias especies como se ven en las figuras anteriores, son de buenísimo sabor, muy suculentas y refrescantes cuando se comen, y cuando se comen las tunas rojas se orina mucho de un color en nada diferente a la sangre, y una vez poco faltó que yo no fuese sorprendido por un accidente no conociendo el efecto de dichos frutos, de los cuales un día comí en gran cantidad y observé al caso la orina que parecía mucha sangre, que pensé de estar afectado de una enfermedad mortal, pero después comentando con alguna persona, me certificó ser el efecto de las tunas que había yo comido.
>
> De esta planta se obtiene el tan renombrado en otros tiempos insecto llamado cochinilla, con el cual se tiñe el color grana y si no yerro también el escarlata. Estos insectos se recogen particularmente en el obispado de Antequera [actual ciudad de Oaxaca], país muy alto y para no alargarme en describir el modo de multiplicar y recoger esos insectos que sería cosa muy larga, diré solamente

que en ellos ponen mucha y tal vez más atención y diligencia de lo que hacen en Lombardía en torno a los capullos de seda.

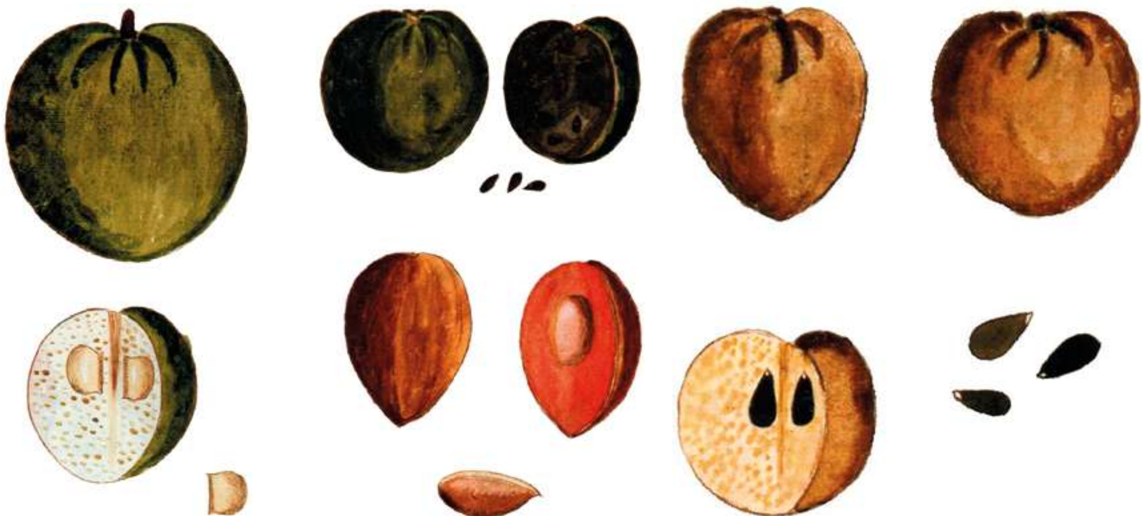
Las tunas *xoconoztle* no sirven más que para hacer conserva. En enero y febrero cuando germinan los nopales se comen sus hojas tiernas, que aquellas mujeres cocinan y llaman nopalitos, me gustaban muchísimo.



Figura 20. Flor de Nochebuena (*Euphorbia pulcherrima*)

Sobre la nochebuena no hace comentarios, pero nos lega una bellísima ilustración.

Los árboles que producen los *zapotes* son por los indios llamados *cochiczapotle* y son grandes como los nogales, son frutos buenísimos, uno supera al otro, que tiene un dulzor exquisitísimo, pero todos se pudren fácilmente.



Zapote blanco (*Casimiroa edulis*) Zapote prieto (*Diospyros digyna*) Chico zapote (*Manilkara zapota*)

Figura 21. Zapote borracho (*Pouteria campechiana*)

Cacahuates:

Estos frutos crecen bajo tierra y los siembran cada año como se hace con las legumbres y en sus raíces producen varias vainas, como las dibujadas abajo, las cuales contienen dos, tres o cuatro y hasta más granos de la grandeza de los garbanzos, pero de una figura irregular. Cuando ya están maduros los recogen y secan al sol, después los tuestan un poco en un tecomal sobre el fuego, sin sacarlos de sus vainas.

Aquellas gentes tienen la opinión de que no sea lícito o al menos peligroso, comer de dichos frutos por quien no sea casado: opinión ridícula. Tienen un sabor como nuestras avellanas; los llevan en gran cantidad a las plazas y yo he comido muchísimos.

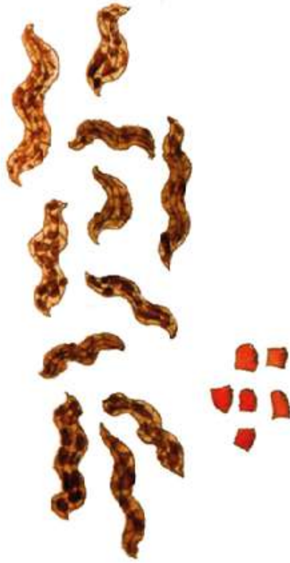


Figura 22. Cacahuates (*Arachis hypogaea*)



Figura 23. Rosa del encino (*Bromelia spp.*)



Figura 24. Mamey (*Pouteria zapota*)



Figura 25. Chirimoya (*Annona cherimola*)

El fruto representado aquí arriba, es decir la chirimoya, es de un sabor muy suave y es de mucha estima también entre los nacionales: en el centro es blanquísimo y comúnmente se come con la cuchara porque no tiene mayor consistencia que la leche coagulada.

La planta que produce este fruto es del tamaño de nuestros nogales y se encuentra también de una a otra especie a la que llaman anona y es de una figura casi similar a la anterior y ésta es todavía más especial, es decir, de mejor sabor y también se le tiene en mayor estima, pero se ven pocas.

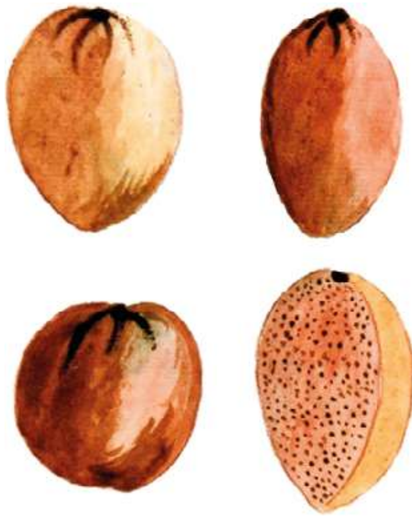


Figura 26. Guayabas (*Psidium guajava*)



Figura 27. Partida Su semilla
Granaditas de China (*Passiflora ligularis*)

Este fruto tiene un olor muy ingrato, es decir de chinches, aun así se comen, pero la mayoría se usa para hacer conservas.

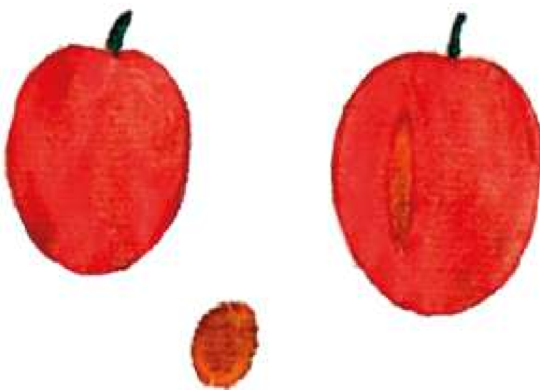


Figura 28. Ciruelas, frutos acidísimos (*Spondia purpurea*)



Figura 29. Camote (*Ipomoea batatas*)



Figura 30. Chilacayote (*Cucurbita ficifolia*)

El *camote* es una raíz que se come cocida y tiene el sabor y la consistencia de las castañas.

El *chilacayote* es una especie de cucurbitácea, y no sirve a otra cosa que para hacer conservas, por singular.



Figura 31. Cirio peruano (*Echinopsis peruviana*)



Figura 32. Pitahaya mayor (*Hylocereus undatus*)



Figura 33. Pitahaya menor

Esta planta es llamada *órgano* por los mexicanos, a causa de la semejanza que tiene con éste, abunda mucho en esos pueblos, produce el fruto de dos especies llamadas *pitahaya*.

Del aguacate:

El *aguacate* es un fruto delicadísimo, pero tiene poco que comer por su semilla muy grande, los hay de varios colores y formas, como los higos en Italia, pero en el sabor son todos lo mismo.

La siguiente figura es también una especie de aguacate, pero lo llaman con otro nombre del que no me acuerdo, no sirve para comerse crudo sino sólo cocido.

P.D. Me he recordado el nombre del presente fruto al que llaman *pagua*.

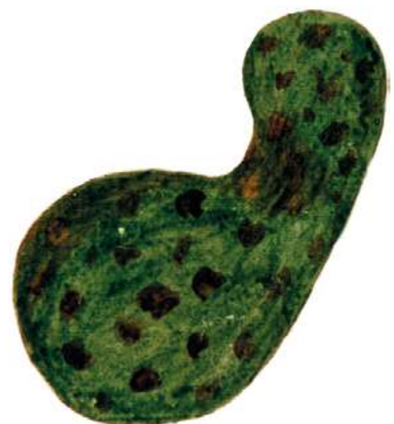
Figura 34. Aguacates (*Persea americana*)



Planta que produce el aguacate



Su semilla



Pagua

Todos los *chiles* en sustancia no son otra cosa que tantos pimientos, de los cuales hacen gran uso en toda la América, no hay ciudad, villa o lugar por pequeño que sea, en cuyas plazas llegan en gran cantidad a vender, máxime de los así llamados ancho y pasilla: del primero se sirven especialmente para el *clemole* y tortillas con *chile*, y el segundo lo ponen casi en toda clase de guisos. El *chile meco* lo ponen en la mesa así verde y comúnmente se come con la sopa, donde también exprimen limón o naranja. El largo lo meten en vinagre para servirse después mezclado en sus ensaladas. Los últimos dos, también se comen verdes, pero se usan poco porque pican poco.



Figura 35. Chiles (*Capsicum annum sp.*)



Figura 36. Carne de doncella (*Begonia gracilis*)

La hierba que aparece en la figura anterior no tiene en sí misma nada de particular; pero la he dibujado solamente por su nombre tan especial [cuatro palabras tachadas]. Esta la mastican los muchachos como en Italia la acetosa,[19] teniendo en sí un acidito muy sabroso [siguen seis líneas tachadas].



Figura 37. Árbol de Pirú (*Schinus molle*)



Figura 38. Chayote (*Sechium edule*)

[19] Acetosa. Planta herbácea del género romice (*Rumex acetosa*), de sabor acídulo, usada en la cocina. De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana,* op. cit.

Este árbol es abundantísimo en toda América, tanto en los montes como en las llanuras, no lo llaman con otro nombre que árbol del *Perú*, es una especie de pimienta, porque tanto en la estructura de sus granitos, como en el sabor picante se parece a la verdadera pimienta. Pero no se usa justo a causa del mal olor que deja en la boca después de haberlo masticado. También porque dicen que sea nocivo a la salud usándolo frecuentemente.

Chayote:

Las dos figuras anteriores son muy especiales por su figura y por su uso. Por su sabor valen poco, se comen cocidas y son muy similares a los nabos cocidos, de su uso [hay diez y nueve líneas tachadas].

Melocactus:

[...] por los indios llamado *biznaga*, produce el *chile manso* o *chiltepín* [20]

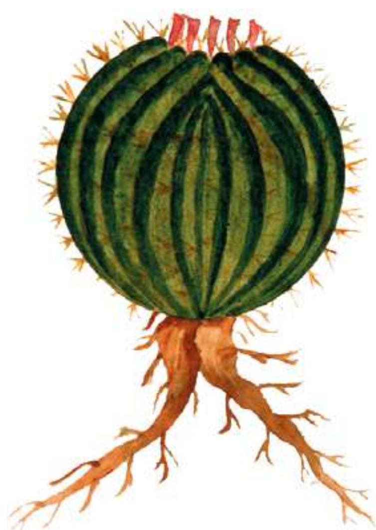


Figura 39. Melocactus (*Melocactus curvispinus*)



Figura 40. Manzana de la muerte (*Malus domestica*)

Manzana de la muerte:

No sabría adivinar la causa por la que los americanos han dado a este fruto el nombre de manzana de la muerte, no siendo cosa que se coma por la cual se pueda derivar la muerte, a causa de veneno. Es muy bonito por fuera y en el interior contiene una sustancia negra, la cual cuando está bien maduro rompiéndolo se convierte como en humo a modo de ceniza. Yo creo que sea la verdadera manzana de Sodoma, si es que es verdad que se encuentren tales manzanas en la provincia de Pentápoli o cinco ciudades situadas sobre el mar Muerto, y con otro nombre lago Asfaltite, como me parece haber leído ser estas manzanas como las descritas, bellas por fuera y no contener en sí mismas más que una negra ceniza. ¿Pero cómo pudo haber sido traída la semilla

[20] Aquí nuestro autor se equivoca, pues, aunque efectivamente ciertos cactus dan unas frutitas rojas muy parecidas a chiles, éstas son dulces y nada tienen que ver con el chile piquín (*Capsicum annuum var. glabriusculum, Dunal*).

> del mar Muerto a América? Sea la cosa como fuera, los americanos no hacen otro uso de ella que colocarlas en casa haciendo éstas bonita figura.
>
> Me restaría describir varios otros frutos que he visto en aquellos pueblos, pero por no tenerlos bien bajo la imaginación, los dejo de dibujar y retomo en cambio el hilo de mi historia.

Así concluye nuestro autor la descripción de algunas de las frutas, flores y verduras que encontró en México y que llamaron mayoritariamente su atención, quizá por su "exotismo", durante su estancia en nuestro país. Considero que algunas de las ilustraciones con que complementó su diario de viaje, sean, como vimos, de una calidad excepcional y que por lo tanto, habrán causado admiración a todas aquellas personas que vieron el manuscrito en su momento. De hecho, durante mi investigación en Italia, una estudiosa de la lengua me comentó que con este fraile aparece la palabra "avocado", refiriéndose al aguacate, por primera vez en el idioma italiano.

Llama también la atención que el fraile Hilarión no mencione en ninguna parte de su escrito al mango, y aquí me surgen dos preguntas obligadas, no lo describe porque como él menciona: "no los tiene bien bajo la imaginación" o es que acaso no hubiera ninguna variedad de mango en nuestro país en aquella época; queda la duda entonces de cuándo llegó el mango a México.

Reflexiones finales

El propósito principal de este ensayo es dar a conocer la narración escrita en primera persona del viaje que el fraile italiano Hilarión de Bérgamo realizó a México de 1761 a 1768 con la finalidad de recabar limosnas de los mexicanos, para la misión de los capuchinos en El Tíbet. Considero que el manuscrito ilustrado de Hilarión resulta fuente riquísima para los estudiosos de la Nueva España del siglo XVIII, ya que contiene 42 ilustraciones, las cuales incluyen "una pequeña carta geográfica, la cual contiene parte del reino mexicano, habiéndola yo diligentemente copiado de otra de cobre",[21] acompañada de una entretenida descripción de las características sus habitantes, de la topografía y del clima, así como de su paisaje y principalmente de árboles y frutos de suyo interesantes.

El manuscrito representa un complemento del diario de viaje de Fray Francisco de Ajofrín, contemporáneo español que visitó nuestras tierras por las mismas fechas que Hilarión de Bérgamo; acompaña su escrito con extraordinarios dibujos, dejando constancia de su viaje, para que futuros lectores conozcan por medio de su mirada una visión del mundo novohispano.

Bibliografía

Bruno, Maria Laura (editora). *Viaggio al Messico nell'America settentrionale, fatto e descritto da fra Ilarione da Bergamo, religioso capuccino, con figure, anno MDCLXX*. Bergamo: G. Secomandi, 1976.

---

[21] Manuel Martín Clavé Almeida, *El viaje a México de Hilarión de Bérgamo*, 105.

Clavé Almeida, Manuel Martín. *El viaje a México de Hilarión de Bérgamo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco y ADABI, 2013.

De Mauro, *il dizionario della lingua italiana. Dizionario De Mauro Paravia*. http://old.demauroparavia.it/ (web desaparecida).

Guzmán, Eulalia. *Manuscritos sobre México en archivos de Italia*. Colección de materiales para la historiografía de México. México: Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1964.

Hernán-Gómez Prieto, Beatriz. *Ilarione da Bergamo. Viaggio al Messico*. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche y Bulzoni, 2002.

Ilarone da Bergamo. «*Viaggio al Messico nell'America settentrionale, fatto e descritto da fra Ilarione da Bergamo, religioso capuccino, con figure, anno MDCCLXX*». Manuscrito inédito. Biblioteca Cívica Angelo Mai e Archivi Storici Comunali.

Martínez, Maximino. *Catálogo de nombres vulgares y científicos de plantas mexicanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Orr, William R. y Robert Ryal Miller. *Daily Life in Colonial Mexico, the Journey of Friar Ilarione da Bergamo 1761-1768*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2000.

«*Registro delle professioni dei Cappuccini di Brescia dal 1667 al 1800*». Manuscrito empastado en piel. Biblioteca Cívica Angelo Mai e Archivi Storici Comunali.



Paisaje vegetal y paisaje urbano. El entorno de la Alhambra como ejemplo de las dificultades de gestión

José Tito Rojo

Introducción

Se analiza la evolución del paisaje urbano granadino tratando de develar los factores que han determinado su formación y los problemas que dificultan su gestión y salvaguarda. De forma especial se estudian los proyectos que en el siglo XX han significado riesgos para el paisaje histórico en el entorno de la Alhambra, aportando en algunos de ellos datos inéditos. El estudio parte de la singularidad de un paisaje caracterizado por la presencia de jardines en su interior y por la permanencia secular de su situación como límite urbano al haberse producido el crecimiento de la ciudad en dirección contraria a los barrios históricos y la Alhambra. En las conclusiones se señala la insuficiencia de las normas legales de protección y la necesidad de complementarlas con la educación y la concienciación ciudadanas.

Las ciudades crecen transformando en edificaciones los cultivos que las rodean y que garantizaban su sustento. Eso era cierto en el pasado, antes de que la globalización del mercado de comestibles alterara los lazos de las viejas ciudades con su entorno agrícola. El avance de las ciudades respetó a veces antiguas fincas de sus límites y su entorno, en general jardines de placer de las clases dominantes, que acababan convertidas en jardines urbanos. Muchos de los grandes parques públicos actuales fueron en origen jardines de la nobleza o la monarquía, valgan como ejemplos ilustrativos el Luxemburgo parisino, el Retiro madrileño o la Villa Borghese romana. A veces la urbanización de los contornos urbanos se ha producido eliminando enclaves agrícolas de altísimo valor patrimonial e histórico que de forma casi inevitable han ido siendo degradados y destruidos, quedando en algunos casos apenas reliquias que resisten el paso del tiempo con más o menos dificultades. Es buen ejemplo la zona chinampera mexicana, de la que quedan reducidos fragmentos, con la dialéctica complicada de su paulatina desecación y construcción, la pérdida de su viejo sentido agrícola y los intentos de las administraciones, con apoyo de paisajistas y estudiosos, para evitar su desaparición.

La fragilidad del patrimonio histórico agrícola frente a la especulación edificatoria es común a muchas ciudades y difícilmente encuentra soluciones de racionalidad en el control del desarrollo urbano. Poco pueden los intentos de defender, por ejemplo, los valores paisajísticos de los cultivos históricos de Marrakech, originados en el siglo XIII y conservados prácticamente hasta la actualidad, frente a la lógica del desarrollo turístico que ha supuesto la ocupación hotelera de sus palmerales o la transformación del entorno de las grandes fincas almohades de la Menara o el Agdal, hasta hace poco un mar de exuberante vegetación en el árido terreno extramuros y hoy poco a poco transformadas en islas verdes rodeadas de altos edificios, cuando no de modernas instalaciones, como el aeropuerto junto a la Menara o el circuito de carreras de automóviles junto a las murallas del Agdal.

El caso que vamos a estudiar es absolutamente singular en su evolución histórica, pero sumamente ilustrativo de la dinámica de esos procesos. La ciudad de Granada presenta en sus barrios históricos –especialmente en el Albaicín– una notable paradoja, es un paisaje urbano caracterizado por la presencia en su interior de centenares de viviendas con cultivos que parecen contradecir la norma del desarrollo urbano, que como norma expulsa el verde de su interior. Son los denominados "cármenes"[1] que, con sus jardines poblados de elevados cipreses, caracterizan ese paisaje que recientemente ha sido incorporado a la lista del Patrimonio de la Humanidad por la Unesco. En realidad, la contradicción que supone la presencia de cultivos en el núcleo original de la ciudad histórica de Granada es solo aparente y también aquí se cumplen las leyes del desarrollo urbano. Es una peculiar evolución la que permite comprender el fenómeno.

La misma contradicción afectó a la Alhambra, la ciudad palatina establecida en una colina frente al Albaicín e igualmente patrimonio de la humanidad. El objetivo del presente trabajo es analizar cómo la tensión de límite flexible entre cultivos y edificaciones se ha sometido a los cambios sociales y ha sido fuente de conflictos que han amenazado en muchas ocasiones los valores paisajísticos de la ciudad y de la propia Alhambra.

Crecimiento urbano e historia social

La ciudad de Granada tiene un desarrollo azaroso desde sus orígenes. Pocos datos se tienen de sus primeros tiempos y apenas los recientes hallazgos arqueológicos permiten saber cómo era en origen.[2] Tuvo un inicial establecimiento ibérico hacia el siglo VII a.C., conocido como Iliberri, que posteriormente fue transformado en ciudad romana de cierta entidad, pues llegó a ser reconocida como municipio (*Municipium Florentinum Iliberitanum*). Con posterioridad conoció pérdida de entidad hasta el punto de considerarse por muchos autores desaparecida como núcleo urbano hasta su refundación, ya bien entrados los tiempos de la dominación musulmana. En efecto, tras la entrada de los musulmanes en la Península Ibérica, el núcleo urbano más desarrollado de la zona granadina fue Medina Elvira, situada a unos 10 km de la antigua Iliberri. En el siglo XI, en un momento de grave descomposición política del mundo islámico en la península, la población de Elvira abandonó esa ciudad para establecerse en la antigua Iliberri, ya con el nombre de Granada (*Garnata*), que conoció así, un nuevo periodo de crecimiento como capital del intermitente Reino de Granada. Fue reino, primero con la dinastía zirí (1013-1090), luego perdió esa cualidad al ser englobado en los imperios almorávide y almohade y, finalmente, fue de nuevo reino independiente bajo la dinastía nazarí, desde 1232 hasta el año 1492, en que la ciudad fue conquistada por los ejércitos cristianos de los Reyes Católicos.[3] En todo ese complicado proceso de crecimientos y disminuciones de la entidad urbana hubo continuidad en la ubicación de la urbe en la colina donde hoy está el barrio del Albaicín y, en menor grado, en la colina fronteriza

[1] Del ár. hisp. *kárm*, y este del ár. clás. *karm* 'viña'. 1. m. En Granada, quinta con huerto o jardín.
[2] Margarita Orfila Pons, *Florentia Iliberritana. La ciudad de Granada en época romana*. Granada: Universidad de Granada, 2011.
[3] Como carácter anecdótico, cabe señalar que la conquista no significó la desaparición administrativa del Reino de Granada que, bajo la monarquía española, siguió existiendo hasta la remodelación territorial de 1833.

donde hoy está el barrio del Realejo. Es en el periodo nazarí cuando la ciudad desborda esas colinas y comienza a expandirse en los terrenos llanos, la fértil Vega ocupada desde la antigüedad por cultivos y villas de placer. Todo el periodo nazarí coincide con la caída de los demás reinos musulmanes andalusíes[4] y eso significó un gran crecimiento de la ciudad, que recibía periódicas incorporaciones de población de los otros reinos musulmanes conquistados por los cristianos. En el siglo XIV se produce el momento de esplendor de la ciudad, una época de relativa paz con los cristianos que permitió a los sultanes la consolidación y notables operaciones edilicias, con la Alhambra y sus palacios como mejor signo del fenómeno. Cuando la ciudad es conquistada por los cristianos era una gran urbe de más de 150 mil habitantes, rodeada de un amplio cinturón de fincas cultivadas en las que se encontraban desde huertas de regadío de mediano tamaño, propiedad de campesinos de muy diverso nivel económico, a las grandes almunias del poder aristocrático. Dentro de las murallas apenas había cultivos, la mayoría pertenecientes a la Corona, que en el pasado estaban fuera de la ciudad y que con las sucesivas ampliaciones de los cercos de muralla habían sido englobadas por el tejido urbano.

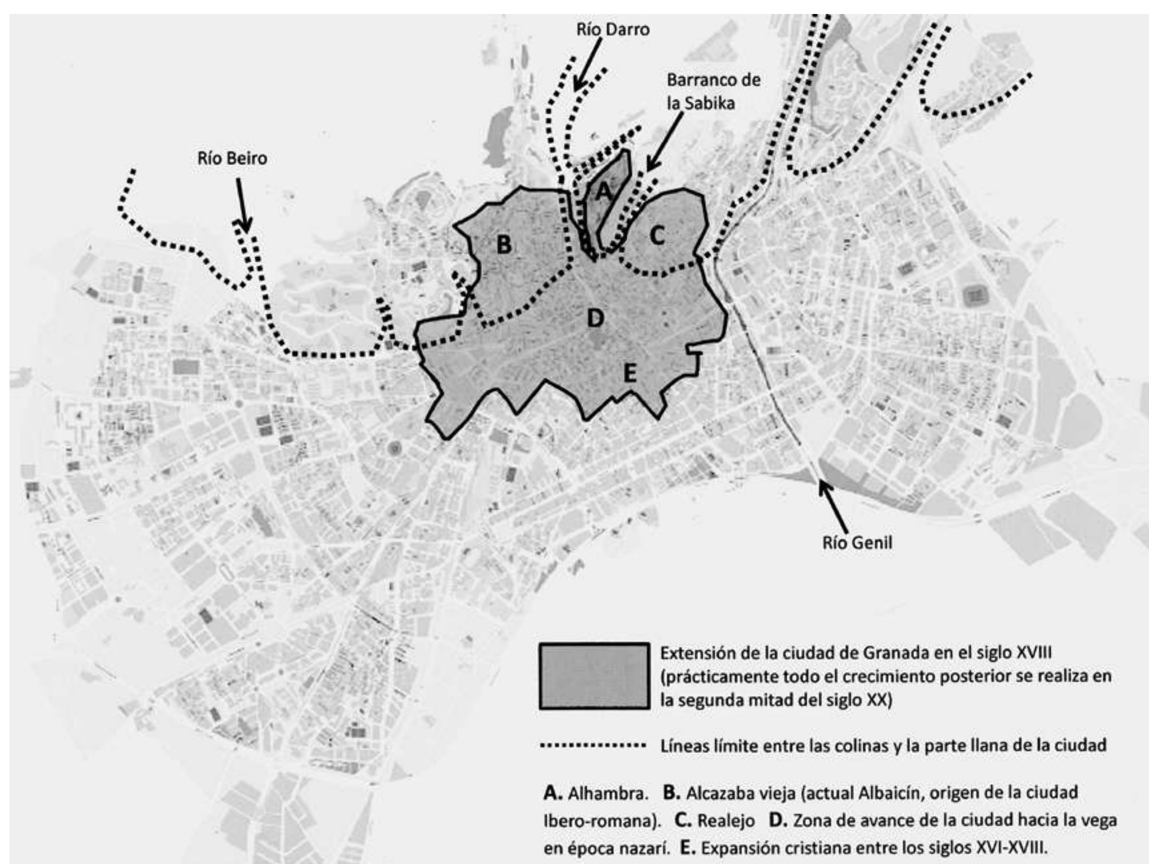


Figura 1. Esquema del crecimiento urbano de la ciudad de Granada

[4] El territorio islámico de la Península Ibérica era conocido como al-Andalus. Durante el periodo de su existencia (711-1492) conoció límites muy variables, desde alcanzar la práctica totalidad de la Península hasta el periodo final en que quedó reducida al Reino de Granada (1232-1492), también de límites variables dependiendo del avance y retroceso de los reinos cristianos limítrofes, pero más o menos asimilable a las actuales provincias de Granada, Málaga y Almería. Durante su existencia el reino nazarí de Granada fue el único territorio islámico en España.

Una peculiaridad de la conquista fue que al final se trató de una capitulación de la capital granadina; mientras las poblaciones del resto del reino habían sido conquistadas por las armas, la ciudad de Granada se rindió con unas capitulaciones que reconocían el mantenimiento de las propiedades por los habitantes musulmanes, así como el respeto a sus costumbres, lengua, religión, vestimentas, etc. Sólo fueron expropiadas las propiedades de la familia real nazarí, que pasaron a manos de los monarcas cristianos.

Ese pacto significó la permanencia de gran parte de la población musulmana que coexistía con un creciente número de cristianos, en su mayoría ligados a la administración política, militar y religiosa del nuevo poder. La coexistencia fue difícil, muy pronto el acuerdo de las capitulaciones fue roto, obligando en 1502 a la adopción de la fe católica, con bautizos multitudinarios y quema pública de libros religiosos. Muchos granadinos musulmanes abandonaron la ciudad, pero una cantidad considerable permaneció en ella, oficialmente convertidos al cristianismo, aunque en el interior de sus casas continuaban manteniendo su antigua fe y los usos y costumbres públicamente prohibidos. El término "moriscos" define a esos musulmanes conversos, fuera en algunos casos de convicción, fuera en la mayoría por mera necesidad de subsistencia para no tener que abandonar su tierra y sus bienes.

No continuó siendo una situación sin conflictos, sino que, al contrario, supuso continuos enfrentamientos, algaradas y levantamientos en armas de la población morisca en un proceso de creciente malestar que acabó derivando en una cruenta guerra civil que durante los años 1569-1571 asoló el territorio. La definitiva derrota morisca fue seguida de la expulsión de los moriscos del Reino de Granada.[5]

Ese proceso tuvo una repercusión urbana notable, que en su profundidad condicionó hasta la actualidad el paisaje de la ciudad. Si ya en los primeros momentos de la conquista comenzó una despoblación, sus efectos apenas fueron perceptibles por el aporte de nuevos habitantes cristianos que supuso incluso el crecimiento de la urbe hacia los cultivos de la Vega. Para los nuevos granadinos cristianos era poco apetecible ocupar los barrios islámicos de las colinas que por su trazado laberíntico y por la cualidad de sus casas eran incompatibles con sus estructuras familiares y sus hábitos domésticos. Pero la despoblación de los barrios históricos fue definitiva tras la expulsión de los moriscos. Para situar su calado es muy ilustrativo el dato de que la colina del Albaicín pasó en un año de tener 50 mil habitantes a solo 5 mil, que además se ubicaban sobre todo en las partes del barrio menos elevadas, junto al río Darro y en el contacto con la parte llana de la ciudad.[6]

---

[5] Sobre el problema morisco hay abundante bibliografía. Como mínima referencia Cf. Manuel Barrios Aguilera, *Moriscos y repoblación en las postrimerías de la Granada islámica* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 1993), que atiende especialmente a sus consecuencias sociales y económicas, con detalles de la repoblación cristiana y los cambios de propiedad morisco-cristiana. Sobre la historia urbana asociada al proceso es buen resumen Ángel Isac, *Historia urbana de Granada* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 2007).

[6] Francisco Sánchez-Montes González, *La población granadina del siglo XVII* (Granada, Universidad de Granada, 1989), 49.

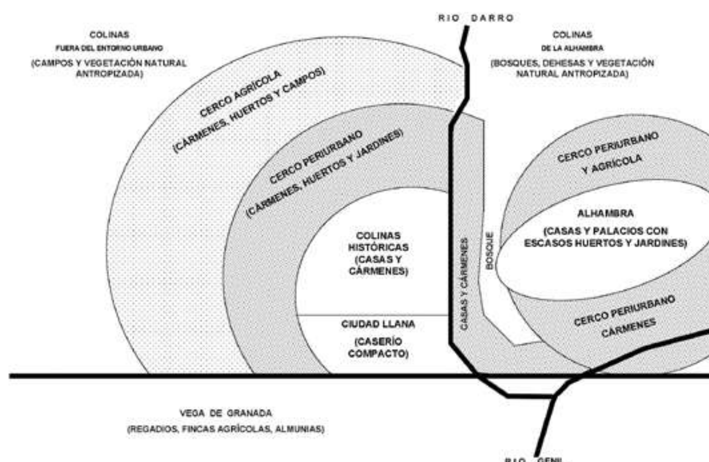


Figura 2. Comportamiento paisajístico de la ciudad de Granada y la Alhambra, antes de la expansión urbana del siglo XX.

Durante el final del siglo XVI y los dos siglos siguientes los antiguos barrios históricos, núcleo inicial de la ciudad, perdieron su entidad urbana conociendo un proceso de ruralización. Las casas abandonadas desaparecían, dejando el territorio como un campo de ruinas; los pocos granadinos que las ocuparon, en general de oficios subalternos y muchos de ellos campesinos, solían establecerse allí agrupando varias parcelas y estableciendo en gran parte de los solares huertos de subsistencia que ayudaban a sobrevivir a sus familias. Es entonces cuando se produce la entrada de los cultivos en la ciudad histórica, sustituyendo casas por terrenos agrícolas. Si en la ciudad islámica los cármenes estaban fuera del cinturón de murallas, la ruralización significó que entraran dentro del antiguo tejido urbano, inicio de un proceso inverso al de la mayoría de las ciudades: si la norma es que los edificios avancen sobre los campos cultivados, en los barrios históricos de Granada, tras la despoblación derivada de la expulsión de los moriscos, son los cultivos los que comienzan a sustituir a las edificaciones. Sobre el fenómeno hemos publicado ya diversos trabajos, que se han centrado en analizar la aportación de los cambios de los jardines de los cármenes al cambio del paisaje urbano.[7]

Aquí, partiendo de ese análisis, profundizamos en las dificultades de gestión, especialmente en el entorno de la Alhambra, aportando nueva documentación y detallando los proyectos de intervención, algunos de ellos desconocidos hasta ahora.

Jardín y transformación del paisaje urbano

Concretamos las fases de cambio en el paisaje urbano de Granada en tres ámbitos diferenciados: los barrios históricos de las colinas, la parte llana de crecimiento hacia la Vega y la Alhambra, como "barrio-ciudad" con entidad bien diferenciada.

[7] Cf. José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel, «Los jardines y la génesis de un paisaje urbano a través de la documentación gráfica: El Albayzín de Granada», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, No. 27 (1999): 154-166; José Tito Rojo, «Jardín y paisaje urbano en los barrios históricos de Granada y la Alhambra», en Javier Maderuelo, ed., *Paisaje y patrimonio* (Madrid: Abada Editores, 2010), 241-273.

1. En los barrios históricos granadinos

Tras la expulsión de los moriscos podrían resumirse las fases del proceso de la siguiente forma:

Disminución de población y ruina

La primera consecuencia de la pérdida de habitantes fue el abandono de las casas. Construidas en su mayoría con materiales poco consistentes, era inevitable su ruina. Los escasos documentos gráficos de finales del siglo XVI y de las décadas siguientes muestran abundantes edificios caídos y la paulatina aparición de cultivos de huerto. Son sin embargo, los solares la característica más impactante en las panorámicas.

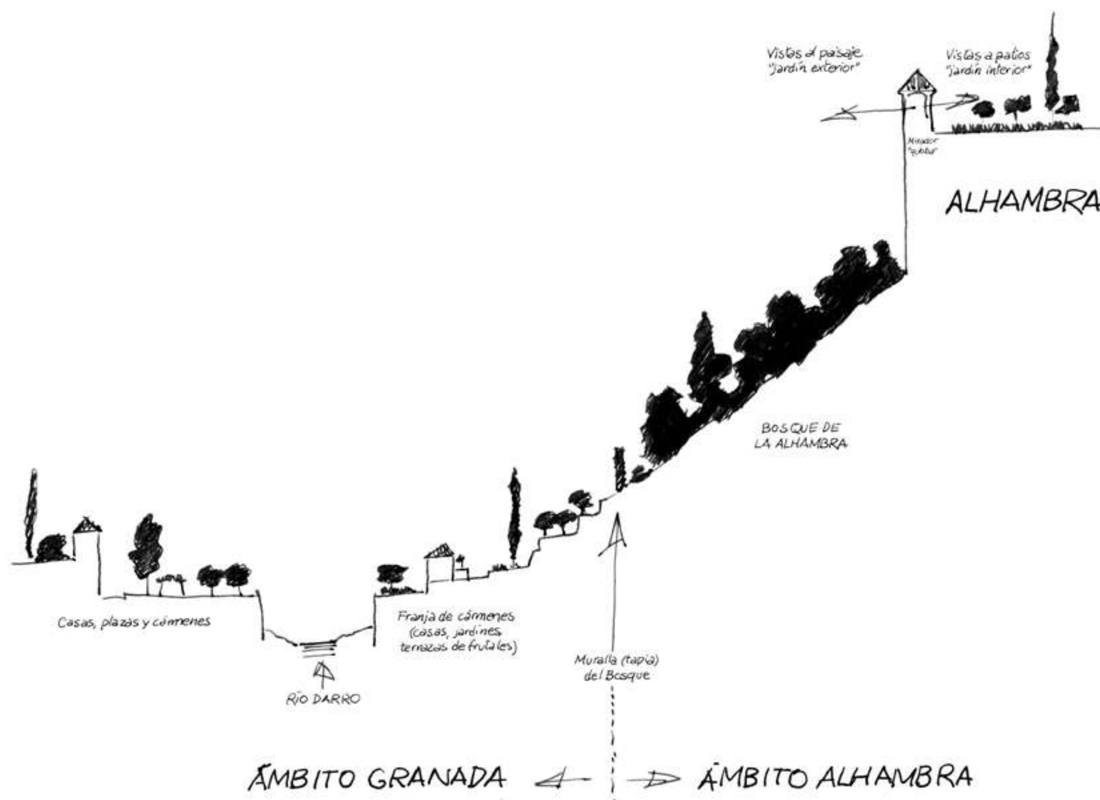


Figura 3. Entre el caserío de los barrios históricos y la Alhambra se dispone una franja de cármenes que es la característica de borde urbano granadino. El Bosque de la Alhambra funciona como metáfora de la *Naturaleza periurbana*.

Casi de forma simultánea comienzan a aparecer cultivos. Si antes de la expulsión de los moriscos era la muralla la que marcaba la línea de límite, la clara separación entre ciudad y campo, ese límite se vuelve difuso y los huertos (los cármenes) sobrepasan la línea de muralla y comienzan a instalarse en el territorio interior. Durante los siglos XVII y XVIII en el Albaicín coexisten casas, en su mayoría de carácter doméstico de familias pobres, amplios espacios de solares abandonados y fincas semi-rurales, cármenes, caracterizados por una pequeña vivienda y bancales aterrazados de frutales y hortalizas.

En este periodo apenas hay cármenes ajardinados. Pero, al igual que en el cinturón verde de las ciudades, existen, junto a las fincas exclusivamente agrícolas, villas ajardinadas propiedad de las clases adineradas, en el ruralizado Albaicín del siglo XVII hay algún ejemplo de este tipo de fincas, no muy abundantes, pues a los potentados granadinos no les resultaba atractivo ocupar un barrio degradado, socialmente conflictivo e incómodo en su ubicación en colina y de trama urbana heredada de la medieval de calles estrechas y adarves sin salida. Se trató casi siempre de granadinos cultos y de mediano poder adquisitivo, muchos ligados a la Iglesia o a la administración (no a la nobleza) que asumían los aspectos negativos a cambio del beneficio de contar con solares baratos donde poder desarrollar jardines. El carmen del canónigo y poeta Pedro Soto de Rojas, en el segundo cuarto del siglo XVII, es un buen ejemplo de estos cármenes-jardín.



Figura 4. La "Plataforma de la Ciudad de Granada hasta el Monte Sacro de Valparaiso", estampada por Alberto Fernández en 1595, muestra la crisis urbana que siguió a la expulsión de los moriscos. En el límite de la ciudad, dentro del último cerco de la muralla nazarí, se dibujan edificios arruinados, solares y los primeros cultivos de cármenes intramuros.

Inicios de reurbanización como consecuencia de la recuperación económica

La crisis económica española del siglo XVIII profundizó la degradación urbana de los barrios de las colinas. Incluso la población de la ciudad entera disminuye, habiendo de esperar al siglo XIX para que comience una lenta recuperación con la aparición de una incipiente burguesía local. Hay varios fenómenos superpuestos que significan la paralización del proceso de ruralización y el inicio de la reurbanización. A la ya citada recuperación económica se sumará la aparición

del pensamiento romántico que comenzaba a valorar positivamente el pasado musulmán de la ciudad, es el momento en que la Alhambra pasará de fortaleza militar a monumento, y cuando el amor por lo árabe producirá la admiración hacia los barrios históricos de las élites cultas de la ciudad. Tener un carmen en el Albaicín pasará a ser algo apetecible para algunos granadinos, no tantos como para que el fenómeno de reocupación fuera fuerte, pero sí como para que se multiplicaran los ajardinamientos de los cármenes, que irían pasando paulatinamente de sitios de huertos de familias pobres a jardines urbanos de clase media-alta.

Por otra parte, la desamortización de los bienes de la Iglesia como consecuencia de las políticas liberales significará la liberación en el Albaicín de amplios terrenos ocupados por los abundantes conventos, que serán en muchas ocasiones adquiridos para hacer en ellos grandes cármenes, ya más cercanos al concepto de villa periurbana. San Agustín, la Concepción, las Tomasas, la Victoria, son buenos ejemplos de esos cármenes aparecidos sobre antiguos terrenos de la Iglesia.

La difícil reurbanización total

En el siglo XX ya eran una rareza los cármenes-huerto. De alguna manera la permanencia de algunos de ellos justificaba una interpretación ensoñadora del paisaje. Más que como resultado del complejo evolucionar que hemos dibujado, se propagó la idea de que la presencia de cármenes dentro de la ciudad era herencia medieval motivada por el amor de los árabes por los jardines. Es la misma interpretación errónea que motivó que se interpretaran los cármenes como huertos-jardines, ignorando que la existencia de zonas de huerto y zonas de jardín era consecuencia de que el proceso de ajardinamiento fue paulatino, siendo normal que en un mismo momento coexistieran cármenes que eran sólo huertos, con otros que habían comenzado a transformarse en jardines y, finalmente, otros que estaban ya totalmente ajardinados. Incluso en muchas manifestaciones del presente, se suele aludir al hipotético amor de los musulmanes por cultivos en los que se mezclaba el gusto por la ornamentación de las plantaciones –el jardín–, con la búsqueda de utilidad en ellas, el huerto.

La recuperación económica fue invirtiendo el proceso de pérdida de sentido urbano del territorio, y al paso de huerto a jardín (que puede entenderse como un proceso de reurbanización, en tanto que el jardín es un fenómeno fundamentalmente urbano) se añadió la paulatina construcción de casas en los solares y cultivos. Todavía en la década de 1960 podían verse amplias zonas del Albaicín despobladas. Eran ciertamente los terrenos más inclinados, difícilmente utilizables para construir o plantar, pero en las décadas recientes incluso esos terrenos han sido ya ocupados por edificios. La lógica del proceso re-urbanizador significaría que de solares a cultivos y de cultivos a casas de pequeña dimensión, debería seguirse con la desaparición total de los cultivos en los barrios históricos y el paso de casas unifamiliares a bloques de edificios equiparables a las demás zonas de la ciudad. Dos factores han impedido, y continúan impidiendo, que ese paso se dé. Primero, la atracción por habitar en esos barrios de cármenes es todavía más simbólica que real para los ricos granadinos. Son pocas las calles transitables por vehículos, hay aún una población

pobre, cuando no marginal, cuya cercanía no resulta atractiva para ellos, y el barrio carece de servicios de comodidad (transporte público suficiente, comercios). Pero el segundo factor es más determinante, la valoración patrimonial del barrio ha supuesto normativas municipales que en la práctica congelan la situación actual. La normativa protege los cultivos, determina una estricta proporción de superficie construida y libre en las parcelas, dicta instrucciones sobre el tipo de edificación en altura y tipología. Esos impedimentos legales al libre uso de los terrenos son reglas de juego que liman el avance de la edificación que, inevitablemente, sin ellas, acabarían con los valores que aprecia el conjunto de la ciudad y que han determinado su calificación como patrimonio de la humanidad.



Figura 5. La evolución de los cultivos en el paisaje urbano granadino puede verse con claridad en esta secuencia fotográfica tomada desde la torre de una iglesia y permite ver el interior de un carmen en diferentes momentos:

1880. Plantado en su totalidad con huertos de hortalizas y frutales (foto Garzón).

1910. Cuando comienzan a aparecer parcelas de jardín, con cuadros de setos y glorieta de trepadoras (estereoscópica Keystone).

2000. Plantado con jardines y con parte del antiguo terreno de cultivo edificado (tarjeta postal).

2. En el contacto de la ciudad con la Vega

Frente a la compleja evolución del paisaje de las colinas históricas, el avance de la ciudad hacia la Vega ha sido constante y las diferentes circunstancias económicas y políticas lo único que han alterado ha sido el ritmo de ese avance.

Ciertamente, la expulsión de los moriscos y las crisis consecuentes, tanto local como general de España, dejaron casi congelado el límite occidental de la ciudad durante siglos. El inicial crecimiento del siglo XVI hacia la Vega se detiene y hay que esperar casi al siglo XX para que se desborde.

Aquí lo más característico coincide con lo ocurrido en las grandes ciudades de la segunda mitad del siglo XX. Una explosión demográfica que significó nuevos barrios, sometimiento de la planificación urbana a los intereses del capital inmobiliario, trazado de viales de circulación rodada en sucesivos círculos que rompían la centenaria conexión de las ciudades con sus campos. El fenómeno granadino no difiere gran cosa con el de otras ciudades de mediano tamaño en todo el mundo, quizás sólo indicar que en esta ciudad los años sesenta a noventa fueron especialmente desprovistos de un control racional y su posterior prolongación ha significado una realidad actual vivida por muchos segmentos de la población granadina como uno de los problemas urbanos más sentidos. Salvar la Vega granadina, permanentemente sangrada por las edificaciones, ha sido una de las consignas más reiteradas en el conflicto urbano de la ciudad. Es, sin embargo, un tema que, a pesar de su importancia, sale aquí fuera de los límites de nuestro texto.[8]

3. El paisaje de la Alhambra

La Alhambra es a un mismo tiempo una ciudad palatina originada en el siglo XIII[9] y un barrio de la ciudad de Granada. A pesar de su notable autonomía y haber estado durante el periodo de los siglos XV al XIX configurada como fortaleza militar, nunca perdió hasta fecha reciente su entidad de ciudad. Las fases de evolución urbana han sido las mismas que hemos estudiado en los barrios históricos, aunque con diferencias de ritmo y de momento. También con (casi) diferente final.

En el momento de la conquista se produce ya la primera diferencia. El carácter militar de la Alhambra era fundamental desde el punto de vista estratégico en un periodo en que Granada era una ciudad ocupada, musulmana o morisca. Eso determinó que su población fuera desde el primer día evacuada y sustituida por la del ejército castellano y por los miembros de la administración cristiana. Las casas y torres fueron ocupadas como habitación de militares y los nobles se establecieron en los diversos palacios. Durante el siglo XVI mantuvo su fuerte componente urbano, con todos sus servicios, casas, iglesia, tiendas y con una población considerable. La expulsión de los moriscos repercutió en una pérdida de importancia militar, que se acompañó de un paulatino abandono: los proyectos constructivos iniciados por la monarquía fueron detenidos, de hecho el palacio imperial que inició Carlos V fue dejado inconcluso hasta que se acabó de construir en la segunda mitad del siglo XX, las casas se abandonan y demuelen, lo mismo que muchos de los palacios.

[8] Sobre la Vega de Granada y sus amenazas hay abundante bibliografía. Nos limitamos aquí a recomendar la consulta de documentación reciente de las diversas plataformas para su defensa, cf. como aproximación que deriva a numerosas páginas web: http://vegadegranada.es/ y https://web.archive.org/web/20130623181226/http://www.otragranada.org/.

[9] Aunque hubiera ya edificaciones precedentes en la colina desde época anterior.

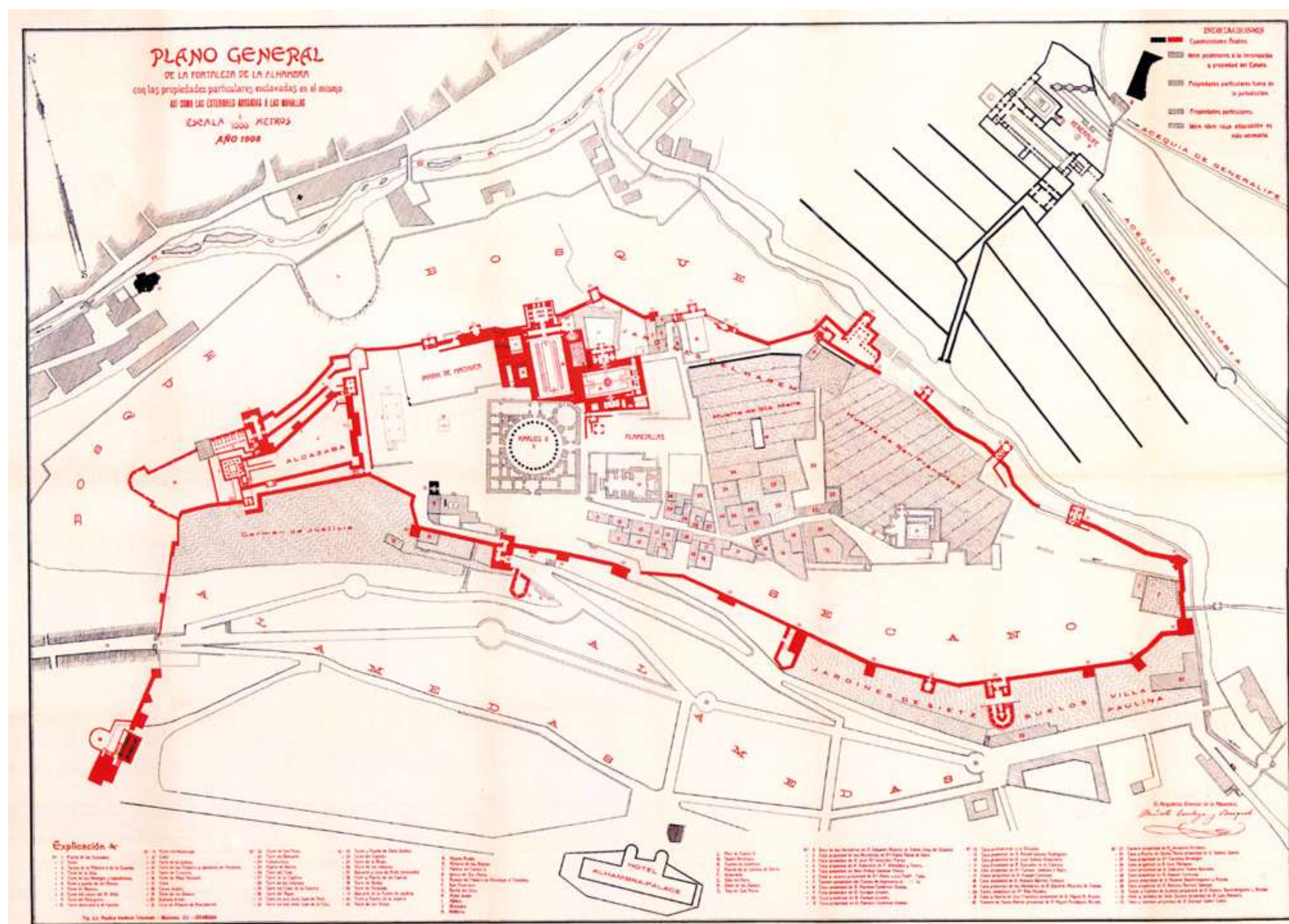


Figura 6. "Plano general de la fortaleza de la Alhambra con las propiedades particulares enclavadas en el mismo, así como las exteriores adosadas a las murallas", de Modesto Cendoya (1908).

Como en el Albaicín y en el Realejo se produce el paso de edificaciones a cultivos, y a finales del siglo XIX gran parte de los terrenos estaban ocupados dentro de la ciudadela por huertos de subsistencia y los edificios transformados en casas domésticas, incluso muchos de los antiguos palacios nazaríes habían desaparecido y sobre sus restos se plantaban huertas. Hubo, pues, también cármenes en el interior de la Alhambra, con el mismo sentido de evolución de uso del terreno que tenían los de los barrios que habían sido moriscos. De la misma forma que en ellos, la recuperación económica se traduce a finales del siglo XIX en el paso de cármenes-huerto a cármenes-jardín, propiedad, en la mayoría de los casos, de familias de la burguesía local. Sus nombres se recogen en el plano de Modesto Cendoya de la Alhambra, 1908, con la relación de propietarios dentro de las murallas del monumento. Cármenes como los de la Mezquita, San Nicolás, de las Damas, el de los Ingenieros, el de Machuca,[10] etc., que coexistían con amplias huertas, como la de Santa María o la de San Francisco.

[10] El Jardín de Machuca nunca fue denominado como carmen, aunque tipológicamente era asimilable a ese concepto.

Sin embargo, la valoración patrimonial de la Alhambra irrumpe en ese proceso, dejándolo sólo en sus inicios, y esos cármenes-jardín viven sólo durante unas pocas décadas. Desde los inicios del siglo XX el Estado comenzó a adquirir las propiedades privadas de la Alhambra y la política cultural desarrollada se tradujo en la sistemática excavación de los terrenos libres y la posterior exposición de los restos excavados, en los que se plantaron nuevos jardines para decoro y adorno de las ruinas.

Respecto al entorno extramuros, se encontraba en la Edad Media islámica, como la ciudad de Granada, rodeado de un cinturón verde de almunias, cármenes y cultivos, entre ellos el bosque de la Alhambra, mucho menor entonces que ahora, donde se documentan usos venatorios como reserva de caza. Sólo en las partes más sensibles desde el punto de vista militar había descampados incultos: el barranco de la Sabika, la Haza de las Escaramuzas.

El comportamiento de la Alhambra con sus límites era, pues, muy diferente en unos lugares que en otros. El bosque, limitado a las zonas más escarpadas, donde la existencia de árboles no repercutía negativamente en la seguridad militar, los descampados en las zonas más llanas y los cultivos de huertos y almunias más alejados, en las faldas de las colinas limítrofes, la del Mauror, la del actual cementerio y el Generalife. Esas huertas fueron paulatinamente transformadas en cármenes privados, quedando el Generalife como único testimonio de las viejas almunias nazaríes, al estar las otras abandonadas y transformadas en pastos y dehesas para el ganado.

A principios del siglo XX los cármenes privados funcionaban como un amortiguador paisajístico entre la Alhambra y la ciudad de Granada. Si a lo largo de la historia el carmen aparece como el fenómeno de borde de la ciudad y los campos, se mantiene ese carácter en la Alhambra, que dispone en su contacto con la ciudad un denso cerco de cármenes, algunos de ellos de importante tamaño, el propio Generalife, el Carmen de los Mártires, los Catalanes, San Antonio, el Mauror, los minúsculos de los barrios de la Almanzora y la Churra, entre el bosque de la Alhambra y el río Darro, y finalmente los denominados cármenes del Darro, una serie de fincas entre la ceca del bosque y el río.

La presión constructora del siglo XX ha significado una dialéctica de conflictos casi ininterrumpida. Considerado el paisaje del entorno de la Alhambra como un bien a proteger, no han sido pocas las ocasiones en que el Ayuntamiento o la propia Alhambra han tenido la tentación de rentabilizar esos terrenos cuya ubicación era apetecible, bien para operaciones urbanísticas como para la ubicación de servicios a veces incompatibles con sus valores.

Conflictos urbanos en el entorno de la Alhambra (1930-2016)

Las dificultades de gestión de un paisaje como el de los barrios históricos de Granada y la Alhambra, cuya importancia patrimonial depende de infinidad de fincas, públicas y privadas, sometidas a voluntades muy diversas, se manifiesta muy bien en la gran cantidad de proyectos conflictivos que han afectado a sus terrenos.

A. 1931-1934. Proyecto de parque de atracciones junto al bosque de la Alhambra

Una de las circunstancias más desconocidas de la historia urbana de la ciudad de Granada fue la intención, en los años treinta, de intervenir en la margen izquierda del río Darro con diversas instalaciones.[11] En un principio se trataba de generar nuevos accesos con una calle de coches desde la iglesia de Santa Ana hasta el Tajo de San Pedro y Puente de las Chirimías, aunque al final se amplió, planteando un parque de atracciones construido sobre una plataforma que tapaba el río, convirtiendo el área en una gran plaza. El parque, denominado "Baños y recreos de Granada" y más tarde "Baños de la República", tenía varios edificios, restaurantes, casino y dos grandes piscinas, una de ellas de 60 metros, con una isla en el centro y una "fuente mágica" con luces de colores. Rodeaba su perímetro una montaña rusa que circulaba entre el Bosque de la Alhambra y el Paseo de los Tristes.[12] Aunque el proyecto está firmado en 1931, será en 1933 cuando el erudito local Luis Seco de Lucena lo relanza, defendiéndolo en varios artículos en *El Defensor de Granada*, lo que animó una fuerte actividad de su autor, el ingeniero Fernando Reyes Garrido, para promover su realización.

La creación de la nueva calle para coches en la margen izquierda del río se combinaba en el plano de propuesta con el ajardinamiento del bosque con líneas de setos y contemplaba hacer accesible la Alhambra desde varios caminos, abriendo nuevas puertas en las murallas. Ese nuevo acceso fue aplaudido por Leopoldo Torres Balbás, arquitecto conservador de la Alhambra, hasta el punto que el plano aparece suscrito de forma conjunta por él, por Seco de Lucena y el propio Reyes Garrido.[13]

---

[11] La existencia del proyecto fue dada a conocer por mí, aunque en ese momento se apoyaba tan sólo en noticias de prensa de la época, cf. Tito Rojo, «Jardín y paisaje urbano en los barrios históricos de Granada y la Alhambra», op. cit. 268-269. Con motivo de las jornadas sobre "El Paseo de los Cármenes del Darro", organizadas en 2016 por el Patronato de la Alhambra, pude dar a conocer el proyecto, cf. José Tito Rojo, «[Fernando Reyes Garrido y su proyecto de embalses de saneamiento, baños y recreos]», en Javier Piñar Samos y José Tito Rojo, eds., *Paseo de los Cármenes del Darro, un paisaje histórico a los pies de la Alhambra* (Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2016), 102-105.

[12] Afortunadamente el proyecto y numerosa documentación añeja se conservan y hemos podido consultarlo gracias a la generosidad de su conservador, Francesc Reyes Camps, heredero del autor. Sobre los cármenes afectados por el proyecto agradecemos la documentación facilitada por Maravillas del Carmen Gómez de Aranda Moreno.

[13] El término "aplauso" aparece en la correspondencia entre Fernando Reyes y Torres Balbás (fondo Reyes Garrido, conservado por Francesc Reyes Camps).

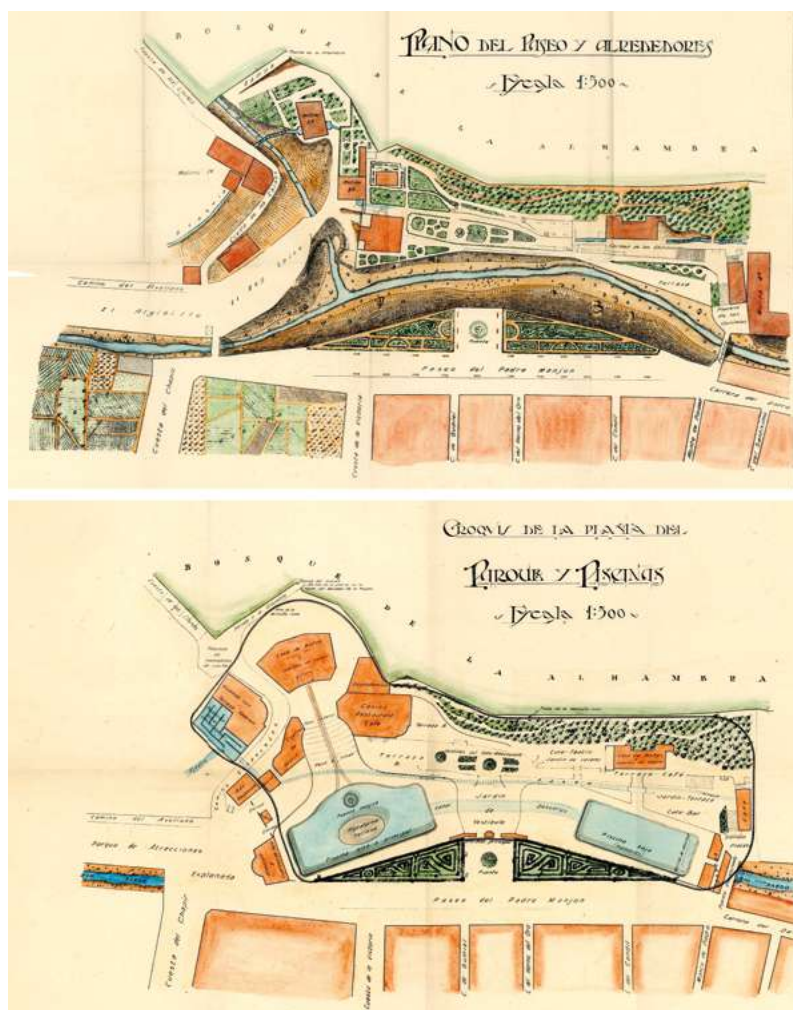


Figura 7. Proyecto del Parque de Atracciones sobre el río Darro bajo el Bosque de la Alhambra, Fernando Reyes, 1931. Plano de situación previa y plano de intervención con las dos piscinas, el cine al aire libre, la montaña rusa y los edificios de casino y servicios.

Para aclarar la posición de Torres Balbás, hay que señalar que se conserva en el Archivo Histórico de la Alhambra otro plano prácticamente idéntico, atribuible a su dirección, con el mismo trazado de calle para coches, pero sin señalar el parque de atracciones ni ajardinamientos del bosque. Este plano dibuja a lápiz dos nuevos accesos a la Alhambra, uno reponiendo el puente que unía la Cuesta del Rey Chico con la puerta del Bosque, otro desde la nueva calle de coches hasta la muralla, junto a la Puerta de las Armas. Sorprendentemente no llega a esa puerta, sino que –se deduce–, abría una nueva.

Obviamente ambas propuestas, la calle para coches y el parque, así como otras apuntadas en la memoria –cubrimiento futuro de todo el Darro, creación de un funicular y un ascensor hasta la Alhambra–, se ven hoy por casi todos como inaceptables, sin embargo, tenían la virtud de poner sobre el tapete problemas reales, como son el acceso a la Alhambra o el uso de la zona que de forma intermitente toma actualidad en la ciudad.

B. 1931-1953 (2004) cambios de plantaciones en el Generalife

Si anteriormente hemos considerado el paso de huerta a jardín como un proceso de urbanización, en tanto que es un alejamiento de lo rural y acercamiento a lo urbano, el paso en 1921 del Generalife a gestión estatal abrió paso a una serie de proyectos que alteraron profundamente la percepción del paisaje. En 1931, Torres Balbás hizo obras en la terraza principal de la huerta del Generalife para facilitar la visita turística, buscando la multiplicación de fondos en las entradas para restaurar la propia Alhambra y otros monumentos nazaríes granadinos. Aunque esa intervención puede tener justificación y el tiempo ha hecho que los jardines y los diversos caminos de acceso realizados se hayan ya integrado a la percepción de la zona, abrió la puerta a múltiples proyectos posteriores que, poco a poco, alteraron el entorno. Cada uno de ellos, tomado de forma aislada, parece de poca entidad, sin embargo, es la tendencia abierta la que parece más peligrosa. Así, en 1953, se amplía, por Prieto-Moreno, la zona de jardines para hacer un teatro al aire libre para los festivales internacionales de música y danza; en los años setenta se hace el edifico de los Nuevos Museos junto a las huertas del Generalife; en los años ochenta y noventa se urbaniza, como veremos, la zona del valle que va desde la Alhambra al cementerio, haciendo el aparcamiento actual y el pabellón de venta de billetes que colisiona en exceso con la vieja entrada del siglo XIX. Más recientemente, después de 2004, se transformó y amplió el teatro de los jardines del Generalife, haciendo varios pabellones, por virtud de las modas actuales camuflados mediante techos verdes de vegetación.

La valoración de las huertas como componente del paisaje a proteger es reciente. Cuando se hacen la mayoría de estos proyectos, se entendía que convertir una huerta en jardín era un proceso positivo y, en cualquier caso, justificado por la mejora de los servicios al visitante, que de esta manera entraba al monumento por una zona ajardinada, considerada más noble que una zona de huerta de producción de plantas comestibles.

C. Proyectos de urbanizaciones y hoteles en el entorno de la Alhambra (1957-2000)

La Alhambra y su entorno siempre fue lugar apetecido para la instalación de establecimientos hoteleros. Ya en el siglo XIX había fondas y hostales en su interior, y se construían hoteles en su entorno. Pocos de los más antiguos sobreviven, el hotel Alhambra Palace (1908-9) o el recientemente remodelado hotel Washington Irving, de fecha incierta pero del siglo XIX, e incluso dentro del recinto amurallado en la actualidad existen dos establecimientos hoteleros, el hotel América y el Parador Nacional de San Francisco. En la zona de los cármenes del Darro estuvo el Hotel Bosque de la Alhambra, inaugurado en 1910, aunque apenas estuvo abierto unas décadas, y hubo otro famoso en la Alameda de la Alhambra, el Siete Suelos, demolido por Leopoldo Torres Balbás para liberar de adherencias la falda de la muralla del monumento.

En la segunda mitad del siglo XX se conocen nuevos impulsos constructivos, la mayoría fallidos por la oposición ciudadana a la ocupación de la colina. En 1957 se conoce la intención de hacer

una urbanización en el Carmen de los Mártires, por entonces en manos privadas; la reacción local lo impidió y determinó la compra del carmen por el municipio (1959). No pasaría mucho tiempo para que este mismo lugar conociera otro proyecto similar, ahora un hotel de cinco estrellas, por cesión del Ayuntamiento de los terrenos a una empresa hotelera (1973-1976). No llegó a hacerse, en parte por las movilizaciones ciudadanas, en parte por la ruina de la empresa, aunque durante tres años se hicieron demoliciones y excavaciones que supusieron un grave atentado a los jardines históricos del sitio.[14] La llegada de la democracia en 1976 no impidió la continuidad de proyectos constructivos que solían significar atentados a lugares protegidos por su valor patrimonial, a veces incluso promovidos desde las administraciones que debían velar por el paisaje; así, el Plan Especial de la Alhambra consideraba en la zona del Carmen de los Mártires la demolición de parte de su cerca y el trazado de caminos nuevos de acceso a la Alhambra, que rompían la unidad de sus jardines.[15] Afortunadamente no se realizó lo previsto en el avance del Plan.

Poco antes, en 1984, había habido un enfrentamiento entre la Junta de Andalucía (Patronato de la Alhambra) y el Ayuntamiento sobre la inconveniencia de realizar una urbanización de lujo, de 230 viviendas, en la colina sobre la Alhambra. El proyecto aprobado por el Ayuntamiento, con beneplácito de la Comisión Provincial de Patrimonio Histórico-Artístico, fue paralizado.[16] La construcción de esta urbanización habría alterado de forma drástica las panorámicas más importantes de la Alhambra desde la ciudad.

No sólo eran las construcciones el peligro. En 1999 el Ayuntamiento adjudicó un concurso para la realización de un funicular que enlazaría la ciudad con la Alhambra. El trazado discurría junto al río Darro y ascendía por las huertas del Generalife, donde se introducía en un túnel para aparecer en la parte alta del barranco de la Sabika. En esta ocasión fue la Alhambra la que impidió la realización del proyecto.[17]

D. Proyectos en la Sabika: aparcamiento y Atrio de la Alhambra (1991-2011)

En los terrenos abandonados de la zona alta del barranco de la Sabika, que sube desde el centro de la ciudad atravesando la Alameda exterior de la Alhambra hasta el cementerio municipal, se han promovido diversos proyectos. Dotar a los visitantes de un aparcamiento suficiente era un serio problema para el monumento, teniendo en cuenta que es visitado anualmente por más de dos millones de personas. Siguiendo las directrices del Plan Especial de 1989, se optó por hacerlo en los terrenos citados, incultos desde hacía décadas y que antaño eran huertas y dehesas, en parte dependientes del Generalife. El equipo ganador, formado por Peter Nigst, Erich Habmann y

[14] José Tito Rojo, «Restauración en arquitectura del paisaje. Ensayo metodológico aplicado al Carmen de los Mártires y otros jardines granadinos del siglo XIX» (tesis doctoral, Universidad de Granada, 1997).
[15] José Seguí Pérez, «Plan Especial de Protección y reforma interior de la Alhambra y Alijares» (documento inédito, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Granada y Patronato de la Alhambra, Granada, 1986).
[16] Sobre esta polémica hay notoria huella en la prensa de la época. Como buen resumen puede consultarse el periódico *La Vanguardia* (16 de octubre de 1984).
[17] José Tito Rojo, «El Cuarto Real y el Generalife: dos huertas islámicas medievales amenazadas», *El Fingidor. Revista cultural de la Universidad de Granada*, No. 3-4 (1999), 9.

Andreas Vass, proponía un sistema de huertas acondicionadas en su mayoría como aparcamiento bajo los árboles y una serie de pequeñas estructuras en las que se podía ubicar pabellones de servicio.[18] Aunque la zona estaba despoblada y ofrecía un aspecto de abandono, el proyecto fue muy criticado por algunos sectores de la ciudad, en parte por intereses económicos que interpretaban el aparcamiento como una dificultad para que la visita a la Alhambra se uniera a la de la ciudad,[19] en parte por el aspecto inicialmente duro de la solución. Lo cierto es que el crecimiento de las arboledas y, en parte, los cambios en la dinámica turística, han dejado aquellas críticas sin fuerza y hoy se acepta sin más problema que la inadecuación del pabellón de entrada, realizado con posterioridad, excesivamente cerca de la antigua puerta del Generalife, remodelada a mediados del siglo XIX.

Los problemas de recepción de visitantes motivaron que la Alhambra promoviera en 2010 un concurso internacional para la construcción de una edificación en la zona de la entrada del Generalife, que albergara servicios múltiples, una amplia zona de llegada, cafetería, tiendas, salas de conferencias, auditorio, que suponían unos 6,000 m^2 de edificación, a los que se añadían la afectación superficial de unos 10,000 m^2 más en remodelación de aparcamientos y otras utilidades. Resuelto en 2011, el equipo ganador fue el formado por los arquitectos Alvaro Siza Vieira y Juan Domingo Santos. La resolución del concurso se acompañó de fuerte polémica en la ciudad, incluyendo la amenaza del alcalde local de celebrar un referéndum para consultar a la ciudadanía y, por otra parte, numerosas defensas del proyecto, procedentes especialmente desde ámbitos cercanos a la arquitectura. En 2015, la polémica se paralizó por la decisión del nuevo director de la Alhambra, Reynaldo Fernández Manzano, abriéndose un tiempo de estudio y consultar a expertos internacionales de la Unesco, por el carácter de Patrimonio de la Humanidad del monumento. Todavía sin resolver, el proyecto sigue en la actualidad paralizado y juega en su contra el elevado costo de la intervención, poco asumible por la administración en los actuales momentos de crisis económica.



Figura 8. Vista general del proyecto ganador del concurso "Atrio de la Alhambra", de Alvaro Siza Vieira y Juan Domingo Santos; Rendering de los autores realizado por LT Studios. Tomado de la dirección de internet: http://www.plataformaar-quitectura.cl/cl/762738/espana-nuevo-atrio-de-la-alhambra-disenado-por-alvaro-siza-genera-polemica

[18] El proyecto puede consultarse en el monográfico de la revista *AQ. Arquitectura Andalucía Oriental*, No. 7, de 1991.
[19] Muchos de los visitantes de la Alhambra son extranjeros que pasan sus vacaciones en la costa y llegan a la ciudad con el exclusivo fin de ver la Alhambra sin pernoctar en ella. Esa circunstancia, hoy menos potente que en el pasado, condicionó esa interpretación negativa.

Conclusiones. Factores de continuidad y discontinuidad de un paisaje histórico

La evolución de un paisaje tan atípico, como el que forman los barrios históricos de Granada y la Alhambra, revela cómo en fechas recientes han entrado en crisis los factores que garantizaban su continuidad. Durante siglos, los profundos cambios sociales significaron su cambio, pero no afectaron a sus más notables características. La situación de límite del Albaicín, Realejo y la Alhambra se mantuvo por estar el crecimiento urbano dirigido especialmente hacia las zonas bajas de la ciudad, hacia la Vega. Había también otros factores de continuidad menos evidentes, la gestión de los cultivos mediante hábitos seculares de cultivo y de gestión del agua, y la escasa presión inmobiliaria por el carácter socialmente semimarginal del territorio. Los años sesenta del siglo XX, como ocurrió en la mayoría de las ciudades occidentales, significaron la fractura de esos factores de continuidad y amenazaron la pérdida de valores de ese paisaje. De alguna manera la protección patrimonial mantiene fosilizada una situación actual que estaba determinada por las estructuras de propiedad y por el funcionamiento del mercado de suelo que ya no existen. El paisaje urbano de Granada, estimado como un valor a proteger por la mayoría de la población y protegido por la ley, es sin embargo difícil de mantener exclusivamente por medidas coercitivas.

Lo que hemos analizado en el entorno concreto de la Alhambra nos revela cómo la legislación es a veces forzada e interpretada para permitir operaciones estimadas como positivas por muchos agentes sociales, sean las empresas inmobiliarias, el Ayuntamiento o la propia Alhambra. Es claro el enfrentamiento de intereses sin necesidad de su valoración. Sin duda, el empresario José Ávila Rojas, cuando promueve la urbanización "Alijares de la Alhambra", buscaba su beneficio económico, por otra parte legítimo, y sin duda también las instituciones que lo apoyaban, Ayuntamiento, Comisión de Patrimonio, estimaban que los valores sociales de esa urbanización –puestos de trabajo, dinamización económica de la ciudad–, compensaban los riesgos de su impacto paisajístico. Lo mismo puede decirse del Plan Especial de la Alhambra, que estimaba de forma positiva en su redacción inicial romper la unidad de un jardín histórico, como los Mártires, para beneficiar la conexión con la Alhambra mediante un nuevo acceso por el Suroeste. O del funicular propuesto por el Ayuntamiento, que valoraba más la unión del Albaicín y la Alhambra mediante un medio de transporte eficaz y rápido que el mantenimiento de un paisaje de huertas históricas. O el proyecto Atrio, en el que la Alhambra consideraba dotar al monumento de un sistema de recepción de visitantes moderno y amplio como un bien mayor que alterar de forma impactante la conexión paisajística de la Alhambra con su entorno en la zona alta del barranco de la Sabika.

Esas contradicciones reflejan la fragilidad de un paisaje sometido a múltiples factores e intereses y desconectado ya de los factores que lo originaron. De forma cruel se puede resumir el proceso diciendo que fueron la miseria económica y el abandono de zonas de la ciudad por sus habitantes el origen de ese paisaje, valorado hoy positivamente por todos. Desaparecidos a lo largo del siglo XX esos factores de origen, con la débil pero cierta recuperación económica y poblacional, no basta con la coerción legal para mantener el paisaje. Hace falta sumar a la protección legal, la

protección social, con educación de la ciudadanía promoviendo los valores del paisaje histórico consolidado y buscando soluciones que no hagan sentir el mantenimiento de ese paisaje como un freno al desarrollo de la población que lo habita. La multiplicación de asociaciones y movimientos en defensa del paisaje urbano de Granada nos indica que esos factores sociales subjetivos (no legales) de protección son también una forma eficaz de conservación del paisaje. A la postre más sólidas que las leyes sometidas a la hábil interpretación o a su cambio o a su olvido por los poderes económicos y políticos.

Bibliografía:

Barrios Aguilera, Manuel. *Moriscos y repoblación en las postrimerías de la Granada islámica*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1993.

Barrios Rozúa, Juan Manuel. «La población de la Alhambra: de ciudadela a monumento (1814-1851)». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 205, cuaderno 3 (2008): 461-492.

Isac, Ángel. *Historia urbana de Granada*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 2007.

Orfila Pons, Margarita. *Florentia Iliberritana. La ciudad de Granada en época romana.* Granada: Universidad de Granada, 2011.

Sánchez-Montes González, Francisco. *La población granadina del siglo XVII*. Granada: Universidad de Granada, 1989.

Seguí Pérez, José. «Plan Especial de Protección y reforma interior de la Alhambra y Alijares». Documento inédito. Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Granada y Patronato de la Alhambra, Granada, 1986.

Tito Rojo, José y Casares Porcel, Manuel. «Los jardines y la génesis de un paisaje urbano a través de la documentación gráfica: El Albayzín de Granada». *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, No. 27 (1999): 154-166.

Tito Rojo, José. «Restauración en arquitectura del paisaje. Ensayo metodológico aplicado al Carmen de los Mártires y otros jardines granadinos del siglo XIX». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1997.

Tito Rojo, José. «El Cuarto Real y el Generalife: dos huertas islámicas medievales amenazadas», *El Fingidor. Revista cultural de la Universidad de Granada*, No. 3-4 (1999), 9.

Tito Rojo, José. «Jardín y paisaje urbano en los barrios históricos de Granada y la Alhambra». En Maderuelo, Javier, ed. *Paisaje y patrimonio*. Madrid: Abada Editores, 2010.

Tito Rojo, José. «[Fernando Reyes Garrido y su proyecto de embalses de saneamiento, baños y recreos]». En Piñar Samos, Javier y Tito Rojo, José, eds. *Paseo de los Cármenes del Darro, un paisaje histórico a los pies de la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2016.



El jardín y el tiempo, tipologías de intervención a través de casos prácticos

Manuel Casares Porcel

Introducción

El paso del tiempo sobre los objetos patrimoniales es una de las principales causas de deterioro; en el caso de los jardines históricos es además, un inexorable factor de transformación que exige una intervención constante para mantener sus valores. En este artículo analizamos cuatro jardines históricos estudiados por nuestro equipo, que abarcan un arco temporal que se extiende desde la Edad Media hasta los inicios del siglo XX. En ellos el tiempo ha actuado de manera diferente, produciendo transformaciones progresivas o mediante episodios de destrucción. Para cada caso indicamos, tras una breve descripción del jardín, las trasformaciones acaecidas en el espacio, la necesidad y los objetivos de la intervención y la estrategia propuesta para alcanzarlos.

A diferencia de otros objetos patrimoniales, que se diseñan con voluntad de permanencia, los jardines, por la propia naturaleza de la materia con la que están construidos, son objetos efímeros. Su presente es distinto de lo que serán en el futuro y, a su vez, diferente de lo que vieron los plantadores. Ni siquiera en la mesa de diseño del proyectista el jardín es un objeto cerrado, habitualmente, cuando el diseñador piensa en un nuevo jardín lo imagina con una cierta madurez. Y una vez plantado, la actividad biológica demanda un mantenimiento constante que, en muchas ocasiones, lo termina alejando de la idea proyectual inicial y puede ser determinante en su imagen final. En los jardines la manutención diaria es una auténtica obra de restauración que afecta incluso a la materialidad del jardín, introduciendo nuevas plantas, cambiando la forma de las existentes, adecuando el espacio al crecimiento de los árboles, etcétera.

El jardín es un producto estético tan distinto, que su mantenimiento no puede resolverse con el mismo patrón que se aplica a otras obras de arte realizadas sobre materiales inertes. Algunos de los fundamentos clásicos de la restauración establecidos por Boito,[1] Giovannoni[2] o Brandi,[3] como la conservación de la integridad de la materia y la distinción entre lo intervenido y lo original resultan difíciles de aplicar en el caso de los jardines. Es cierto que los vegetales que hacen valioso a un jardín están físicamente arraigados al espacio, y en nuestra escala temporal muchos son bastante perdurables y por eso son acreedores de protección. Pero también lo es que la materia con la que está hecho el jardín es viva y en constante modificación, y que el material vegetal es clonable y, por tanto, genéticamente indiferenciable del original.

Por eso se han sucedido los intentos de crear un marco conceptual propio adecuado a la práctica jardinera que permita establecer un *código de buenas prácticas* para conservar el valor patrimonial del jardín respetando sus valores.

[1] Camillo Boito, «I restauri in architettura. Dialogo primo», en Camillo Boito, *Questioni pratiche di Belle Arti* (Milán: Hoepli, 1893), 107-126.
[2] Gustavo Giovannoni, *Il restauro dei monumenti* (Roma: Tipografía Editrice, 1945).
[3] Cesare Brandi, *Teoría de la restauración* (Madrid: Alianza Editorial, 1988).

Reflejo de esta dificultad son las diferencias conceptuales entre la Carta de Florencia,[4] que en su redacción original incluye conceptos, como la repristinación, relacionados con la regeneración del material vegetal y la primacía de un momento histórico concreto en el proceso restaurador. Y la Carta Italiana dei Giardini Storici, que sustentada en el pensamiento de Dezzi Bardeschi defiende el jardín como un palimpsesto en cuya restauración no se puede primar un momento concreto, sino que "*dovrà rispettare il complessivo processo storico del giardino, poiché tale processo materializza l'evoluzione della struttura e delle configurazioni via assunte nel tempo*".[5]

Por encima de las cuestiones que afectan a la materialidad física, cuya originalidad parece que hoy se considera de una forma menos tajante a la luz de lo establecido en la Conferencia de Nara[6] o de los principios de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Intangible, no puede dejar de considerarse que en una obra como el jardín, construida sobre la relación entre la naturaleza y el artificio,[7] el tiempo es un factor central en su transformación/conservación. Los cuatro ejemplos de intervenciones realizadas por nuestro equipo[8] en jardines históricos[9] de la ciudad de Granada (España) representan algunas de las formas en las que el tiempo puede influir en los jardines. Unas veces introduciendo modificaciones sucesivas en un proceso continuo de transformación. Otras propiciando episodios de destrucción más o menos importantes. O sencillamente dejando obrar a la naturaleza y produciendo el envejecimiento del material vegetal. En cualquier caso, son ejemplo de cómo el restaurador ha de enfrentarse a diferentes problemas, qué técnicas pueden serle de ayuda y cuál es la solución finalmente propuesta. En todos los casos, el trabajo previo de documentación ha sido el punto de partida fundamental para comprender el jardín.

Patio de la Acequia del Generalife. S. XIII

Proyecto de restauración para un jardín transformado.
Propietario: Junta de Andalucía.
Intervención: año 2000.

El Generalife es una finca de recreo de los monarcas nazaríes cercana a la Alhambra de Granada, construido hacia el siglo XIII. Es una pequeña edificación palaciega rodeada, jardines y huertas que se han mantenido ininterrumpidamente cultivadas hasta nuestros días. Esta circunstancia

[4] International Council on Monuments and Sites, «Carta de Florencia». Comité Internacional de Jardines Históricos ICOMOS- IFLA, diciembre de 1982, acceso el 20 de octubre de 2016, http://www.icomos.org/charters/gardens_f.pdf.
[5] "Tendrá que respetar el proceso histórico general del jardín, ya que este proceso materializa la evolución de la estructura y configuraciones tomadas a lo largo del tiempo". (Traducción nuestra).
[6] Agencia de asuntos culturales del Gobierno de Japón, Unesco, ICCROM e ICOMOS, «Documento de Nara sobre Autenticidad», Japón, noviembre de 1994.
[7] S. Musso, «Abeccedario minimo per il restauro, oggi parte terza (g-l)», *Ananke* 74 (2015).
[8] Los proyectos que recogemos en este artículo han sido realizados por José Tito y el autor de estas líneas como autores responsables. Además, en cada caso hemos recurrido a diferentes especialistas, que han aplicado, bajo nuestra dirección, técnicas específicas o realizado trabajos concretos, formando equipos multidisciplinares sin cuyo concurso hubiera sido imposible poder tomar y defender con solvencia las decisiones de intervención.
[9] Tres de ellos declarados Bienes de Interés Cultural. La máxima figura de protección que existe en la legislación española.

no es en absoluto frecuente en monumentos de esa época, ni siquiera la Alhambra conserva tal extensión de zonas de cultivo antiguas.

Desgraciadamente, sabemos muy poco de cómo era el Generalife durante la Edad Media, carecemos casi por completo de referencias medievales directas. Solamente la Latha y la Historia de los Reyes de la Alhambra, dos textos de Ibn al-Jatib, visir de Muhamad V[10] ofrecen alguna información de la existencia de la finca y del significado que este tipo de lugares jugaban en el paisaje de la ciudad. Apenas son alusiones colaterales que sirven poco más que para certificar su existencia en el siglo XIV y calibrar su importancia.

Desde su paso a manos cristianas en 1492, los monumentos árabes de Granada, y el Generalife en particular, fueron objeto de un afán de conservación por parte de sus nuevos poseedores que, conscientes de su valor, establecieron los medios para tratar de garantizar su permanencia en el tiempo, dándonos uno de los primeros ejemplos modernos de conservación patrimonial. La voluntad de mantener la integridad del lugar y la fama de buenos cultivadores que tenían los moriscos harán que los nuevos propietarios cristianos consideren imprescindible para la conservación de los jardines el empleo de hortelanos de origen islámico, por lo que las tradiciones jardineras medievales se conservaron de forma especial en la finca.

De todas las piezas que componen el Generalife, la más interesante, sin duda, el Patio de la Acequia. Es un pequeño jardín rectangular de 50 por 12 metros, limitado en los lados cortos por dos pabellones ricamente ornamentados y atravesado en toda su longitud por la acequia real de la Alhambra, que crea una cinta de agua que funciona como eje visual de la composición. En este lugar, el uso y organización del espacio han permanecido inmutables desde hace 700 años, es por tanto uno de los jardines ininterrumpidamente cultivados, más antiguos de occidente. El terreno está dividido en cuatro cuarteles de contornos octogonales rodeados por estrechos andenes. A pesar de su aparente sencillez, desde el renacimiento el patio ha llamado poderosamente la atención de los visitantes y es uno de los jardines más imitados del mundo.

Con el paso del tiempo ha sufrido una serie de cambios que paulatinamente han ido alejándolo de su estado medieval. Desgraciadamente, no sabemos exactamente cómo era el jardín en su origen. Las descripciones más antiguas datan de los primeros años tras la conquista, y se deben sobre todo a Andrea Navajero,[11] aunque su descripción del patio resulta difícil de corresponder con lo que había llegado hasta nosotros. Apenas tenemos referencias precisas de los siglos XVII y XVIII y volvemos a tener información, ya en forma de imágenes, de los últimos 200 años. Sorprende la

[10] Emilio Molina López, estudio preliminar a *Historia de los Reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna (Lamha al-badriya)*, de Ibn al-Jatib (Granada: Universidad de Granada, 1998).

[11] Navajero, embajador de la República de Venecia en la Corte de Carlos V, fue uno de los acompañantes del Emperador en su visita a Granada en el año de 1526. Dejó un relato descriptivo de su viaje, publicado en 1563. Existe otra descripción en términos parecidos atribuida a Baltasar de Castiglione, nuncio del Papa en la Corte. Fernando Marías, «La casa real nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada», en Carlos V. *Las armas y las letras* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2000).

cantidad de transformaciones en la estética y composición de las plantaciones que muestran.[12] En ellas se aprecia que las plantas se eliminaban completamente y se replantaban periódicamente en ciclos de unos 20 años y nada impide suponer que el proceso se produjese también de forma parecida en el pasado (figuras 1-7).



Figuras 1) Detalle del jardín en un grabado de Girault de Prangey ,1837; 2) Grabado de Chenot ca. 1850; 3) Postal ca. 1870. Anónimo, col. part.

En el periodo en que tenemos documentación gráfica, el jardín siempre ha tenido topiarias de ciprés y un cenador central, seguramente de caña trenzada. Los cipreses a veces formaron arcos paralelos o perpendiculares al eje mayor o se tallaron con formas caprichosas. A principios del siglo XX desapareció el cenador, y el jardín se ocupó por una masa casi selvática de diversas especies de flor. La primera restauración documentada realizada en el jardín se hizo por Leopoldo Torres Balbás en los años treinta del siglo XX, y reintrodujo los arcos de ciprés como elemento esencial de la composición (figura 5). En los años cuarenta los arcos se sustituyeron por columnas (figura 6) y en los sesenta, la plantación volvió a ser una composición irregular de macizos de flor, estado en el que se mantuvo hasta el año 2000 (figura 7).

Nuestro proyecto surge de un convenio de colaboración entre el Patronato de la Alhambra y el Generalife y la Universidad de Granada, cuyos objetivos fueron: Conocer la evolución del jardín y su estado durante la Edad Media, y suministrar criterios científicos para su conservación y restauración.

Como hemos comentado, aunque tenemos datos del jardín de los últimos 200 años, carecemos de documentación de su estado medieval. Las fuentes de los primeros momentos tras la llegada de los cristianos resultan confusas y apenas dan testimonio de las plantaciones. Solo permiten

[12] Manuel Casares Porcel, José Tito Rojo y Esther Cruces Blanco, «El jardín del patio de la Acequia del Generalife. I. Su evolución en la documentación escrita y gráfica», *Cuadernos de la Alhambra*, No. 39 (2003): 63-85.

conocer la presencia de mirtos y cidros[13] y la existencia de un cenador central. Más interesantes son los datos de la excavación realizada en 1959,[14] que mostraron que el terreno de cultivo estaba dividido en dos estratos.

El inferior, que parecía ser el nivel medieval del jardín, tenía poco espesor, de manera que el suelo de los cuadros de cultivo estaba hundido respecto a los andenes perimetrales y se regaba por unas perforaciones en las paredes de la acequia, que lo inundaban cuando subía el nivel del agua.[15] El estrato superior parecía fruto de un relleno que elevó en nivel del suelo de cultivo por encima de los andenes que quedaron sepultados y fueron sustituidos por otros superpuestos.[16]



Figuras 4) Postal ca. 1890. Anónimo, col. part.; 5) El jardín tras la restauración de L. Torres Balbás en 1929. Anónimo, col. part.; 6) El jardín ca. 1940. Anónimo, col. part.



Figura 7. El jardín tras la restauración de 1960. Anónimo, col. part.

[13] *Myrtus communis* seguramente subsp. *baetica* que posiblemente se usaba para formar dos setos que acompañaban a la acequia y *Citrus medica* que sabemos que se disponía en macetones y posiblemente formando espalderas. Manuel Casares-Porcel y José Tito Rojo, «El Generalife después de la expulsión de los moriscos», en José Antonio García Luján, *Nobleza y monarquía: los linajes nobiliarios en el Reino de Granada, siglos XV-XIX: el linaje Granada Venegas, Marqueses de Campotéjar: Actas del Simposio celebrado en Huéscar del 16 al 18 de septiembre de 2010* (Granada, Asociación Cultural Raigadas, 2011) 429-453.

[14] Jesús Bermúdez Pareja, «El Generalife después del incendio de 1958», *Cuadernos de la Alhambra*, No. 1 (1965): 9-40.

[15] Durante nuestro estudio averiguamos que el patio se seguía regando y haciendo crecer, mediante una compuerta, el nivel de agua en la acequia central hasta que se desbordaba e inundaba todo el patio.

[16] El terreno de jardín hundido respecto a los paseos circundantes es una configuración clásica de muchos jardines medievales islámicos y todavía es común en los patios ajardinados de Marruecos.

A raíz de esa excavación en 1960, se realizó una intervención que eliminó los rellenos superficiales hasta el nivel de los andenes medievales, disponiendo éstos y el suelo de cultivo en el mismo plano.

Nuestro proyecto propuso un nuevo estudio material del patio para poder aplicar nuevos métodos analíticos; se hicieron dos pequeñas calas arqueológicas en el terreno de cultivo, situadas en lugares donde había poca probabilidad de que se hubiera excavado en el pasado. El estudio reveló la existencia de numerosas unidades estratigráficas, que mostraban una distribución semejante en ambos sondeos, y la clara división del suelo en dos niveles diferenciables. El inferior, situado sobre la roca madre, presentaba restos cerámicos medievales y una coloración netamente más rojiza que el superior. Este último contenía restos cerámicos más recientes. De manera paralela al estudio arqueológico se desarrolló, en las mismas calas, un análisis edafológico, que puso de manifiesto la existencia de dos suelos superpuestos que venían a coincidir con los grandes niveles marcados en el análisis arqueológico. El inferior era un suelo, mineralógicamente semejante a la roca sobre la que estaba asentado, que tenía superpuesto un nuevo suelo, realizado con materiales de aporte, mineralógicamente diferentes, al que varios siglos de cultivo habían dotado de una estructura edafológica completa. Además, mostraba evidentes signos de hidromorfía, relacionada con el sistema de riego que se ha venido usando desde la antigüedad y probable causa de la poca vitalidad de las plantaciones y la necesidad de renovarlas periódicamente.[17]

Aprovechando la excavación, se tomaron muestras de tierra, a las que se hizo un análisis palinológico que permitió detectar 81 tipos polínicos distintos. Lo más sorprendente era la ausencia en los estratos inferiores de pólenes inequívocamente identificables con especies americanas que sí aparecían con regularidad en los estratos superiores, confirmando de este modo la datación de los niveles que había suministrado el estudio arqueológico y certificando que el relleno se había producido después de 1492.[18] Otros dos hechos llamativos eran la presencia ya desde los estratos más antiguos de flora ornamental y una notable presencia, en los niveles medievales, de plantas identificables con un ambiente de prado.[19]

Sumando todos los datos de los que disponíamos pudimos hacernos una idea más clara de cómo era el jardín en la Edad media. El terreno de cultivo original estaba hundido unos 40 cm sobre la cota actual que recordemos ya había sido rebajada en 1960. Su profundidad, de apenas 40 cm sobre la roca, impediría el cultivo de grandes masas vegetales. Seguramente es ésta la causa del relleno en época cristiana, antes de 1659, que debió hacerse para dotar al jardín de un suelo que permitiera la plantación de grandes arbustos y un número importante de árboles.[20]

[17] Rafael Delgado, Juan Manuel Martín García, Julio Calero, Manuel Casares Porcel, José Tito Rojo y Gabriel Delgado, «The historic man-made soils of the Generalife garden (La Alhambra, Granada, Spain)», *European Journal of Soil Science*, febrero, No. 58 (2007): 215–228.
[18] Fecha del descubrimiento de América y la conquista cristiana de la ciudad de Granada.
[19] Manuel Casares Porcel, José Tito Rojo y Esther Cruces Blanco. «El jardín del patio de la Acequia del Generalife. I. Su evolución en la documentación escrita y gráfica», op. cit. (2003): 63-85.
[20] Dato corroborado por la descripción de F. Bertaut, viajero que visita el Generalife en 1659 e indica que en el jardín del patio ya había multitud de árboles frutales.

El escaso suelo sugiere una plantación de herbáceas, dato que viene corroborado por los datos palinológicos y por un documento de 1575[21] que menciona la introducción de céspedes para hacer prados. El patio era en origen un espacio para pisar y no sólo para ser contemplado. Este esquema sí permite entender el texto de Navajero, que describe el jardín como un prado que se podía inundar a voluntad mojando los pies de los paseantes.

Solución propuesta

Dada la singularidad y relevancia de este jardín, nuestro proyecto propuso rebajar el nivel del suelo de cultivo al medieval, renunciar al sistema de riego por desbordamiento y reordenar las plantaciones de acuerdo con los datos palinológicos y documentales, aproximando el terreno de cultivo al aspecto de un prado florido con rosales y algunos cítricos. La elección de los vegetales se realizó en función del análisis palinológico, de algunos textos medievales agrícolas y de los poemas de jardín muy abundantes en la literatura medieval andalusí. Para permitir percibir el poso histórico se dejaron exprofeso algunos vegetales anacrónicos, pero muy consolidados en la imagen del patio, entre otros un pie de *Bouganinvillea spectabilis* que crece adosado a la pared norte. Y se propuso la incorporación de un pie de ciprés recortado para recordar la importancia que éstos han tenido en el patio en los últimos 200 años (figura 8).



Figura 8. El jardín tras la restauración del año 2000. Foto de Manuel Casares.

Bosque del Carmen de los Mártires ca. 1850

Proyecto para un jardín destruido.
Propietario: Ayuntamiento de Granada.
Intervención realizada en varias fases entre los años 2001 y 2013.

Carmen es el término con el que se conocen las casas con jardín situadas en los barrios históricos de la ciudad de Granada. El más grande y conocido de ellos es el Carmen de los Mártires. Situado cerca de la Alhambra, y con una extensión de aproximadamente 7 ha, ocupa los terrenos y huertas

[21] Manuel Casares Porcel, José Tito Rojo y Oswaldo Socorro Abreu, «El jardín del patio de la Acequia del Generalife. II. Consideraciones a partir del análisis palinológico», *Cuadernos de la Alhambra*, No. 39 (2003): 87-107.

de un antiguo monasterio carmelita establecido por San Juan de la Cruz en 1582. El convento y las huertas, que ocupaban un lugar señalado en el perfil de la ciudad, se desamortizaron en 1848 con el mandato expreso de su demolición por parte del comprador. Su nuevo propietario, un banquero granadino vinculado con la masonería, edificó aprovechando, en parte, los muros del viejo edificio eclesiástico, un pequeño palacete rodeado de jardines y huertas que seguían un programa ornamental singular. Desconocemos al autor del proyecto, pero suponemos que se trataba de alguien culto y conocedor de la historia de la jardinería, que compuso una colección en la que había un jardín a la española, un jardín francés, un jardín inglés –al estilo de Loudon– y un bosque que albergaba un laberinto de caminos sinuosos. La escenografía, de clara inspiración masónica, incluía varias cuevas y un lago romántico con una isla y una falsa ruina.[22] (CASARES Y TITO, 2000). La singularidad y relevancia del conjunto mereció que en 1943 obtuviese la declaración de Jardín Histórico, figura que le otorgaba la máxima protección que existía en la legislación del momento.

Desde su creación la finca sólo tuvo tres propietarios, Carlos Calderón, el banquero que la construyó; Huberto Meersmans, un acaudalado hombre de negocios de origen belga, y Joaquín de Arteaga y Echague, el XVII Duque del Infantado. Los dos últimos hicieron pequeñas aportaciones a los jardines, pero en esencia respetaron la estructura y composición de la finca. Finalmente, en 1957, la hija del duque, sor Cristina de Arteaga, cedió el carmen al Ayuntamiento de Granada, que lo convirtió en el principal parque público de la ciudad. Ante las dificultades de gestión y los costos de mantenimiento de una propiedad tan grande y compleja, en 1974 el municipio decidió cederla a una empresa privada para construir un hotel de lujo, lo que en la práctica suponía la destrucción total del palacete y una buena parte de los jardines, a pesar de ser un bien teóricamente protegido. La decisión generó una fuerte oposición ciudadana, pero la iniciativa municipal fue amparada por el régimen franquista y se iniciaron las obras. Sin embargo, apenas comenzadas, la empresa adjudicataria quebró. Para entonces los trabajos preliminares habían supuesto ya una importante destrucción del edificio y los jardines, sobre todo del bosque laberinto, que fue casi totalmente talado y excavado para acoger la cimentación y los aparcamientos subterráneos de la nueva construcción, generando una enorme fosa, de 150 x 60 m y 12 m de profundidad, cuya excavación supuso además la retracción de una ladera situada en el límite norte de la finca para generar una explanada mucho más grande que la que ocupaba el bosque original (figura 9).

[22] José Tito Rojo, «Restauración en Arquitectura del Paisaje. Ensayo metodológico aplicado al Carmen de los Mártires y otros jardines granadinos del siglo XIX» (tesis doctoral, Universidad de Granada, 1997); Manuel Casares Porcel, José Tito Rojo, Mª R. González Tejero y J. Molero Mesa, «Restauro del Giardino Carmen de los Mártires», *Museologia Científica*, No. 14 (1997): 563-565.



Figura 9. Fotografía aérea de 1978 mostrando los trabajos de excavación realizados en el antiguo bosque. Archivo Diputación de Granada.

Tras el cese de las obras, el jardín y la finca permanecieron cerrados más de diez años. En este periodo parte de su terreno se usó para la construcción de un auditorio y dos enormes aljibes semienterrados de agua potable. En 1986 el nuevo ayuntamiento democrático restauró el palacete y una pequeña porción de los jardines inmediatos. Finalmente, en 1995 se encargó a nuestro equipo el proyecto de restauración de la parte restante de los jardines. Por razones expositivas y de extensión, en este capítulo nos referiremos fundamentalmente a la recuperación del bosque. El proceso de restauración del carmen se ha realizado en diversas fases, la última en 2013, de manera que en la actualidad sólo queda por restaurar el Jardín español que, aunque cuenta con un detallado proyecto, por varios motivos de índole administrativa no pudo abordarse la última fase.

El objetivo principal de nuestro trabajo fue realizar una restauración rigurosa, recuperar las piezas perdidas de la colección de jardines y respetar las incorporaciones que los diversos propietarios habían realizado desde 1850 hasta 1957, pues consideramos, siguiendo la filosofía de la restauración jardinística moderna,[23] que éstas eran tan importantes como la forma primitiva.

El proyecto se inició con una exhaustiva investigación que permitió localizar una importante cantidad de documentos textuales y gráficos que abarcaban desde finales del siglo XV a la actualidad. El estudio documental se completó con un análisis minucioso de los restos materiales que alojaba la finca y un inventario preciso, sobre las 7 ha de terreno, de todos los pies vegetales leñosos con un diámetro superior a los 2 cm, que fueron identificados, evaluados y situados sobre un plano digitalizado.

[23] M. Dezzi Bardeschi, «La Carta italiana dei giardini storiciotto anni dopo», en M. Dezzi Bardeschi, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria* (Milán: Franco Angeli, 1991), 304-31; Lionella Scazzosi, *Il giardino opera aperta: il progetto di conservazionee il tempo, in Il giardino e il tempo* (Milán: Guerini E. Associati, 1992).

La complejidad de la finca, las excavaciones, las nuevas construcciones y los años de abandono habían transformado tanto algunos lugares, que sólo tras este análisis previo pudimos hacernos una idea precisa de la disposición inicial de los jardines y de su evolución, identificando las distintas intervenciones que habían sufrido y su cronología.

De forma sintética, el proyecto consideraba, según los espacios, cuatro tipos de actuaciones:[24]

1. *Restituciones*. Se propusieron para regenerar zonas que, muy bien documentadas, se consideraron primordiales y que se habían mantenido en buen estado hasta el comienzo de la obra, pero que habían sido dañadas por ésta y, tras el abandono y la invasión de la vegetación espontánea, estaban completamente desfiguradas.

2. *Restituciones en diversa ubicación.* Se propusieron para aquellos elementos muy bien conocidos y documentados que se consideraban esenciales para la lectura correcta del conjunto, pero que, por diversos motivos, como la ocupación de espacio por la construcción del auditorio antes mencionado, no podían ubicarse en su posición exacta. Nuestra propuesta propuso resituarlos, en una ubicación lo más próxima posible a la original, para devolver su integridad al conjunto.

3. *Restauración analógica.* Se realizó en aquellas zonas importantes, pero de las que carecíamos de una información suficiente como para abordar su restitución. En estos casos, se restauró el jardín siguiendo el gusto del momento de su creación y respetando las connotaciones ornamentales de lo que denominamos el estilo Mártires. Esta estrategia se siguió, por ejemplo, en la recuperación de los senderos del interior del bosque laberinto, cuya existencia conocíamos por testimonios orales, pero cuya traza no fue posible elucidar.

4. *Nuevas intervenciones.* En los lugares donde fue necesario realizar nuevas aportaciones, se escogió un estilo contemporáneo para evitar las confusiones entre los elementos originales y los restaurados. De este modo se diseñaron algunas zonas de servicios, acordes con el nuevo uso de la propiedad, o los locales técnicos de apoyo a los sistemas de riego. Desde el punto de vista jardinístico, la intervención más significativa fue la creación de un *arboretum*, con una colección de especies características de los jardines mediterráneos, para ocupar el nuevo espacio plano generado a consecuencia de la alteración topográfica producida por las labores de excavación de los cimientos del hotel, donde recuperar las cotas originales del terreno era difícil y costosísimo (figura 10).

[24] Estas actuaciones no están codificadas según un modelo preestablecido, sino que se diseñaron de manera específica para resolver los problemas que nos planteaba la restauración de este jardín.



Figura 10. El área del bosque durante los trabajos de restauración en el año 2002. El espacio en primer término corresponde a la nueva explanada creada por el retraimiento de la ladera, desde donde está tomada la imagen. Foto Manuel Casares.

La paleta vegetal

Siempre que fue posible se utilizaron vegetales idénticos a los que había, allí donde la documentación disponible permitió su identificación. Las fotos antiguas, las fotos aéreas, los restos sobre el terreno y los testimonios orales fueron exhaustivamente analizados para obtener una idea precisa de la composición del tapiz vegetal del carmen, y en especial del bosque, que era la zona más afectada.

En ausencia de planos de plantación y de fotografías a nivel de suelo del interior del bosque, difíciles de realizar bajo un denso dosel arbóreo, los documentos más precisos fueron las fotografías aéreas, en especial una imagen vertical en blanco y negro de toda la finca (figura 11) y dos vistas parciales, en color, con una perspectiva oblicua, inmediatamente anteriores al comienzo de las obras. El análisis de estas imágenes fue exhaustivo; mediante análisis de imagen, se estudiaron las superficies ocupadas y los niveles de grises, para establecer zonas de similitud dentro de la masa forestal y se identificaron los elementos vegetales más relevantes. Sin embargo, en muchas zonas el máximo nivel posible de exactitud sólo permitió establecer la amplitud de la masa de copas pertenecientes a una especie, sin determinar el número de pies que la componían. En esos casos, la estrategia fue situar pies suficientes como para ocupar ese vuelo en un tiempo de crecimiento razonable (de 5 a 10 años), aún a sabiendas de que en el futuro habría que realizar un proceso de entresaca y seleccionar aquel o aquellos pies que mejor reprodujeran la situación original. Desgraciadamente el área sobre la que era posible efectuar estas acciones de restitución de planta fue relativamente limitada. Grandes zonas del carmen, especialmente en el área del bosque, estaban ocupadas por una masa de árboles y arbustos de tamaño medio, cuya composición exacta resultaba imposible de precisar.



Figura 11. Fotografía aérea de 1969 mostrando el Bosque de los Mártires antes de la excavación. Archivo Municipal de Granada.

En estos lugares la plantación se realizó con especies extraídas del inventario florístico realizado en toda la finca, más otras que documentalmente sabíamos que existieron en el carmen, pero que habían desaparecido, y finalmente se añadieron especies que, aunque no sabemos si estaban o no, por su abundancia en jardines de la época o por su adecuación al gusto del momento, pudieron haber estado. Es decir, que no presenta contradicción histórica, estética y cultural con el resto de la finca (figura 12).



Figura 12. El área del bosque en el año 2012. Foto Manuel Casares.

Si no hubiéramos incluido ese tipo de elementos vegetales, limitándonos a reponer sólo los taxones inequívocamente detectados sobre la documentación gráfica, el resultado del proyecto habría sido muy pobre y, sin lugar a dudas, no reflejaría la auténtica riqueza jardinera que tuvo el carmen. Esta manera de actuar se fundamentó en la observación de que la vegetación de las zonas menos alteradas (las islas del Lago, por ejemplo) y las fotos más antiguas mostraban una elevada diversidad. No es extraño el gusto por la planta exquisita y por el elemento vegetal insólito, es una de las características de la estética jardinera del romanticismo. Las zonas de plantación más antigua contenían las especies menos frecuentes, como: *Carpinus betulus, Cotinus coggrygria, Arbutus unedo, Quercus suber, Cupressus lusitanica, Magnolia grandiflora*, entre otras. Algunos de ellos, hoy son de uso frecuente en jardinería, pero fueron novedosos en el siglo XIX y mucho más en los jardines del sur de Europa.

Para completar la plantación y acelerar el proceso de cobertura de la masa forestal perdida se escogió una especie banal (*Ligustrum lucidum*) de crecimiento rápido y muy frecuente en el carmen, que se usó como *plantación de masa* con la instrucción de que la gestión futura fuese eliminándolos para permitir el crecimiento del resto de los pies.

De esta forma, el 43% de la cubierta vegetal de la zona restaurada corresponde a elementos que denominamos "Respetados", ejemplares que llegaron vivos al momento de inicio de la restauración, se trata de pies que quedaron en el entorno inmediato de la excavación o que rebrotaron de los tocones. Señalamos aquí que los únicos elementos eliminados de la masa forestal fueron la vegetación oportunista, que se había instalado tras años de abandono, en su mayoría *Ailanthus altissima*. Sólo en dos lugares de la finca, que habían sido replantados en épocas recientes sin un criterio concreto con plantaciones muy inconvenientes, se consideró eliminar plantas para su sustitución por otras más adecuadas.

Los elementos de "Nueva Plantación" constituyen el 47% de la nueva masa arbórea, su situación en el plano fue considerada individualmente, ya fuera con objeto de reponer pies perdidos cuya existencia pudo conocerse documentalmente, o bien para conseguir un determinado efecto expositivo o estético; en el futuro, y sólo siguiendo la lógica jardinera podrán aclararse o podarse si su crecimiento así lo aconseja, pero no deberían sustituirse por otras especies distintas, habiendo de reponerse si se llegan a perder. Se sitúan sobre todo en el área excavada y en la explanada de nueva creación que se produjo como consecuencia del retraimiento de la ladera.

La "*plantación de masa*" representa el 10% de la cubierta, su finalidad es reproducir el efecto de bosque cerrado; como hemos comentado, es susceptible de ser aclarada o excepcionalmente sustituida con el paso del tiempo si así lo pide la estética de la plantación, y siempre por especies adecuadas cronológica y estéticamente al catálogo del carmen.

Jardín del Carmen Blanco (Fundación Rodríguez-Acosta) 1913-1924

Estrategia de restauración para un jardín envejecido.
Propietario: Fundación Rodríguez-Acosta.
Proyecto no ejecutado: 2003.

El jardín del carmen-estudio del pintor José María Rodríguez-Acosta es un ejemplo singular de la jardinería de Las Vanguardias. El Carmen Blanco es el nombre con que se conoce en Granada el estudio del pintor José María Rodríguez-Acosta. Se trata de un conjunto singular, cercano a la estética Art Decó, realizado entre 1913 y 1928. Su color blanco, la imponente masa de cipreses libres y su situación en la cumbre de la colina del Mauror lo convierten en un hito del paisaje local, visible desde una buena parte de la ciudad. Para su construcción se eligió un área marginal en uno de los barrios históricos, una zona muy próxima a la Alhambra, pero de difícil acceso y poco valorada en ese momento.

El solar donde se asienta es el resultado de la fusión y demolición de varias pequeñas viviendas situadas en una ladera de elevada pendiente sobre las que hubo que hacer un importante ejercicio de contención para definir una serie de niveles en un espacio muy quebrado que, finalmente, se convertirían en una de las señas de identidad del jardín. A diferencia de lo que sucede habitualmente, la construcción, que se prolongó durante más de una década, se inició por el jardín, que ya estaba definido mucho antes de que se concretase el plano y la estética del edificio. De esta manera, el lenguaje ornamental del jardín, lleno de referencias clásicas, terminó imponiéndose sobre la construcción, y cuando ésta finalizó, la plantación que ya había adquirido un grado de madurez tenía un notable protagonismo en el conjunto. A pesar de sus exiguas dimensiones, el juego de volúmenes y terrazas colgadas unas sobre otras, comunicadas mediante pasadizos y escaleras, conforma un espacio, fruto de un cuidadoso diseño que oculta o muestra el paisaje produciendo la ilusión de un tamaño mucho mayor de lo que es en realidad. El resultado es un espacio espectacular que mereció la declaración de Monumento Nacional en 1982.

Otra de sus singularidades es la elección de una paleta vegetal, monocroma, restringida casi exclusivamente al ciprés (*Cupressus sempervirens*) que en forma de topiaria o dejado crecer libremente es su principal componente y contrasta fuertemente con el color blanco elegido para la construcción. En este sentido, la elección del vegetal no es una casualidad, ya que el ciprés y las topiarias realizadas con él son uno de los recursos jardinísticos locales más emblemáticos.[25] Los pocos vegetales diferentes son meros acentos sin apenas relevancia en la estructura del jardín.

Las topiarias de ciprés, con voluntad arquitectónica, dibujan líneas rectas y formas geométricas compactas que forman paredes, columnas, arcos y glorietas donde se combinan la tradición con la estilización geométrica, tan de moda en la arquitectura del primer cuarto del siglo XX.

El ciprés como soporte de las topiarias

La realización de topiarias sólo es posible si el soporte vegetal, además de estar en sintonía con las características climáticas locales, reúne una serie de cualidades. El éxito de la topiaria se verá favorecido si se realiza sobre un árbol o un arbusto de crecimiento lento y de vida larga, eso permitirá que el artificio perviva, las labores de recorte no se difuminen en poco tiempo y no necesite un mantenimiento constante. La hoja perenne, aunque no es imprescindible, ayuda a mantener la imagen durante todo el año. También es una buena cualidad un tamaño reducido de hoja que disimule el mal aspecto de los cortes de los instrumentos de poda y permita ser más preciso en la definición de las formas. Es muy importante la capacidad de rebrotar de madera vieja, ya que asegura la regeneración de la topiaria si ha sufrido un accidente o si necesita ser recortada drásticamente para recuperar la forma perdida. El hábito de crecimiento puede jugar

[25] Manuel Casares Porcel, «Origen y causas de transformación del paisaje en los barrios históricos de la ciudad de Granada», en Centro Cultural de España en México, *VIII Encuentro Internacional de Revitalización de Centros Históricos. El paisaje urbano en las ciudades históricas* (México: Centro Cultural de España en México, 2010), 117-130.

a favor o en contra de la forma buscada, en cualquier caso, los portes muy marcados tenderán a imponerse sobre el recorte del jardinero.

Es muy difícil encontrar un vegetal que cumpla todos los requisitos, y el ciprés, la planta de topiaria más usada en Granada, no es ni mucho menos un candidato completamente idóneo. Tiene hoja perenne y muy pequeña, reducida a escamas, pero ni brota bien de madera vieja, ni crece en las zonas sombreadas. Su lento crecimiento disimula la tendencia a recuperar el porte columnar, pero mantiene el hábito vertical en los brotes laterales. Sólo la finura de su follaje y su extraordinaria sintonía con el clima mediterráneo han justificado que desde muy antiguo haya sido usada en topiarias. Los jardineros han luchado de diferentes maneras contra estas limitaciones naturales. En su favor cuenta con que permite formar masas muy densas. Pero sólo es capaz de producir nuevos brotes en las zonas verdes de las ramas, por eso, para mantener la capacidad de crecimiento y no eliminar la porción fotosintética, el recorte siempre ha de hacerse sobre brotes tiernos, lo que implica un paulatino e inexorable incremento de volumen que, a la larga, sistemáticamente termina deformando la geometría de la figura y las proporciones del diseño original. En un estudio realizado sobre las topiarias de ciprés granadinas[26] establecimos que la forma de estas estructuras no puede mantenerse indefinidamente. Cuando se acercan a los 100 años se pierden la proporción y la forma, y la estructura termina deformándose o por adquirir un aspecto decrépito, debido a la aparición de zonas desnudas en áreas sombreadas y en las bases de los troncos (figura 13).

En algunos casos estas deformidades pueden convertirse en un elemento de acento denotativo de la antigüedad del jardín o dar una nota de originalidad. Sin embargo, cuando el interés del jardín radica en la ortogonalidad y en la pureza de las líneas, la deformidad de las viejas topiarias de ciprés desvirtúa completamente el diseño.

Voluntad de diseño en el jardín del Carmen Blanco

Como hemos comentado antes, una de las singularidades de este jardín es el uso de las paredes de ciprés como materia constructiva para levantar una edificación verde. Las imágenes que conservamos de los momentos iniciales de su plantación muestran la preocupación por conseguir un efecto lo más "mineral" posible con los cipreses, para ello no se duda en rodearlos de un andamiaje ortopédico, tratando de asegurar la derechura de las ramas, o tender por encima de las plantaciones una retícula de alambres de los que suspende un saquito de arena atado al ápice de los arbolitos para dirigir su crecimiento (figura 13).

[26] Manuel Casares Porcel y José Tito Rojo, «La bailarina del Generalife y las topiarias arquitectónicas de ciprés en los jardines granadinos del siglo XIX». *Cuadernos de la Alhambra*, No. 35 (1999): 57-92.



Figura 13. El jardín ca 1918, durante los trabajos de plantación. Foto Col. Fam. Rodríguez-Acosta.

Aunque hoy sabemos que estos artificios no garantizarían el objetivo previsto, son un claro indicador de su voluntad de diseño, que necesitaba asegurar la verticalidad y esbeltez de las estructuras. El jardín se concibió como un objeto inmutable en que el tiempo no interviniese como factor de proyecto.

En el año 2000, casi un siglo después de su plantación, y a petición de los patronos de la fundación propietaria del Carmen Blanco, realizamos un diagnóstico y proyecto encaminados a evaluar el estado general del jardín, y en especial de las topiarias, que habían empezado a dar síntomas de decaimiento, para definir una estrategia de recuperación.

El estudio, desarrollado en varias fases, comprendió:

Un análisis edafológico, que detectó una escasa calidad en los suelos del jardín, que se había construido sobre los escombros procedentes de la demolición de las viviendas previas con muy poco aporte de nuevo sustrato.

Un estudio de los pies libres de ciprés mediante resistómetro, que puso de manifiesto la necesidad de sustitución de una parte de los ejemplares.

Y un estudio en profundidad del estado de las topiarias.

A partir de las imágenes del jardín de los años veinte y treinta, procedentes de diversas publicaciones y de la colección particular del pintor, pudimos reconstruir virtualmente las dimensiones originales de cada una de las estructuras de ciprés, lo que permitía tener una idea precisa de la intención proyectual y del estado del jardín en un estado inicial idealizado.

Posteriormente, se hizo el mismo trabajo a partir de medidas reales tomadas *in situ* y, mediante fotografías digitalizadas desde todos los lados de las paredes, se cuantificaron la sobredimensión,

las áreas desnudas y las inserciones con otros vegetales. Éstas se habían realizado con ánimo de cubrir con verde las porciones, sobre todo en las bases de las topiarias, en las que el ciprés, por defectos de poda, sombreado u otras causas, había perdido el follaje[27] (figuras 14-18).



Figura 14. Glorieta de ciprés ca. 1930. Foto. Col. Fam. Rodríguez-Acosta.



Figura 15. Restitución digital de la Glorieta de ciprés en su estado original ca. 1920. Foto M. Pérez Villalón.



Figura 16. La Glorieta de ciprés en 2003. Foto Manuel Casares.

[27] Este estudio, realizado bajo nuestra dirección en 2001-2003, constituyó el trabajo para obtener el Diploma de Estudios Avanzados en Ciencias y Tecnologías del Medio Ambiente de la licenciada Mercedes Pérez Villalón.

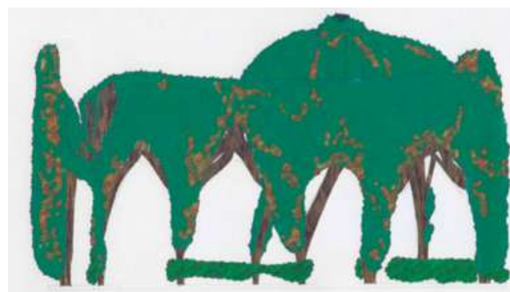


Figura 17. Restitución digital de la Glorieta de ciprés en su estado de 2003. Foto M. Pérez Villalón.

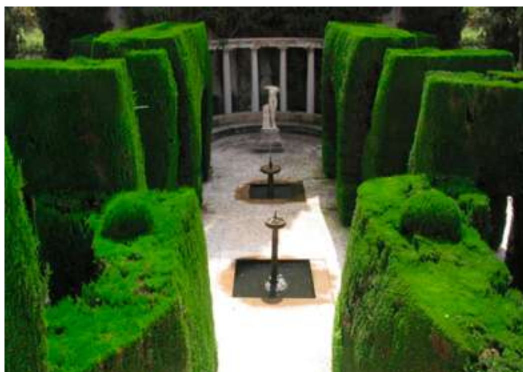


Figura 18. Arquitecturas de ciprés en su estado de madurez, año 2000. Foto Manuel Casares.

El trabajo puso de manifiesto el estado irrecuperable de las topiarias de ciprés que, además del proceso natural de envejecimiento, que había supuesto la pérdida de las formas originales, habían sufrido un deterioro prematuro a causa de la baja calidad de los suelos, la sombra generada por los cipreses libres y la cercanía de otras paredes de ciprés (figura 19).



Figura 19. Efecto del sombreado y la poda sobre la madera vieja en las topiarias de ciprés. Foto Manuel Casares.

Todo sugería la necesidad de abordar un proceso de renovación integral de las topiarias. A pesar de la inadecuación del ciprés a las condiciones de algunos puntos del jardín, se decidió seguir usando la misma especie, y sólo en un lugar donde la orientación y la existencia de un muro de medianería con una finca colindante hacían inviable, por la sombra intensa, una nueva plantación, se propuso sustituir el seto original por otro de tejo mucho más adecuado para las zonas de umbría.

Aunque este procedimiento en un jardín histórico –que goza de una figura de protección– puede parecer drástico, debe entenderse como una labor de mantenimiento sin la cual perdería su forma, que es justamente la razón de su valor y acabaría desapareciendo. La necesidad de efectuar este tipo de trabajos en determinados jardines está prevista en la Carta de Florencia,[28] que indica, en su artículo 2o., que: "El jardín histórico es una composición de arquitectura cuyo material es esencialmente vegetal y, por tanto, vivo, perecedero y renovable".

Más explícito todavía es el artículo 11o., que sustenta las labores de mantenimiento indicando que:

> El mantenimiento de los jardines históricos es una operación de importancia primordial que debe ser continua. Siendo vegetal su material principal, la conservación del jardín en su estado habitual requiere tanto reposiciones concretas, que sean necesarias, como un programa a largo plazo de renovaciones periódicas (erradicación completa seguida de replantaciones con ejemplares suficientemente formados).

Superada la fase de diagnóstico, nuestro proyecto, que finalmente no llegó a realizarse por problemas financieros, se fijó como objetivos: buscar una estrategia para renovar el material vegetal irrecuperable, minimizando el periodo de formación. En el caso de las paredes de ciprés, este periodo podría prolongarse durante varios años, haciendo que el jardín pierda su interés. Es decir, nos proponíamos renovar el material vegetal conservando el aspecto del jardín.

Para ello propusimos realizar una intervención escalonada que, en un periodo de diez años, renovase completamente las topiarias sin que en ningún momento el jardín quedase desnudo. Puesto que se trata de un espacio de pequeñas dimensiones, proponíamos reproducir las topiarias en un vivero cercano, con cipreses de la mejor calidad, en el mejor sustrato disponible y respetando las condiciones de orientación y altitud. Las topiarias se reproducirían sobre una estructura desmontable que permitiera fácilmente su desarme y traslado escalonado al jardín cuando alcanzasen un razonable estado de desarrollo, de forma que ninguno de los espacios renovados tuviese aspecto de recién plantado.

Para la sustitución de los cipreses libres, y con objeto de garantizar la continuidad visual del carmen en la línea de horizonte de la ciudad, se siguió una estrategia paralela planteando una

[28] «Carta de Florencia», en http://www.icomos.org/charters/gardens_f.pdf.

secuencia de sustitución basada en un estudio paisajístico[29] que evaluó la relevancia de la imagen del carmen en la trama urbana, desde todas las áreas de la ciudad desde las que era visible, con base en tres parámetros: la proximidad, la amplitud de la vista y la densidad de visitantes. Nuestro proyecto proponía, además, aprovechar la necesaria renovación de algunos cipreses libres para sustituirlos por ejemplares de mediano porte, que deberían mantenerse mediante pinzado a una altura de 6 m. Esto conseguiría mantener el aspecto y paliar el sombreado de las topiarias, que ha sido una de las causas de su decaimiento.

Quinta Alegre ca. 1850

Proyecto para la recuperación de un jardín olvidado.
Propietario: Ayuntamiento de Granada.
Intervención realizada en 2005.

Quinta Alegre es una villa palaciega construida a finales del siglo XIX, cerca de la cumbre de una de las colinas que rodean la ciudad de Granada. La finca poseía cultivos y varias terrazas ajardinadas y, en la zona más alta, un jardín rectangular de unos 800 m^2, abierto a las vistas de toda la trama urbana y la Vega de Granada. Su relevancia radica en que estaba construido en una tipología muy popular en la segunda mitad del siglo XIX, pero de la que han sobrevivido poquísimos ejemplares.

En España, este tipo de jardines se llamaban generalmente "a la inglesa", y llegaron a ser muy populares en las plazas públicas y en las viviendas privadas de la burguesía. Se trataba de un diseño elegante, con parterres delimitados por rocallas, poblados de colinillas de césped, con plantas exóticas y tapizados con grupos densos de flores de colores vivos. Los caminos sinuosos funcionaban como una metáfora de la naturaleza, lo que justificaba el apelativo "a la inglesa", aunque por su tamaño y su estética estaban ya muy lejos del paisajismo original. En España este tipo de jardín a veces se denomina "isabelino", porque su auge coincidió con el reinado de Isabel II (1833-1868).

La estética de estos jardines se inspira en las ideas de Loudon[30] y en el gusto por las plantas exóticas popularizado a partir de la exposición universal de Londres de 1851,[31] entonces se consideraban sinónimo de modernidad. Eran la herencia del paisajismo inglés del siglo XVIII, adaptada a la economía burguesa.

[29] Este estudio fue el trabajo final de grado, dirigido por nosotros, de D. Daniel Bravo Rodríguez.
[30] Jhon Claudius Loudon (1783-1843) fue uno de los paisajistas más influyentes del siglo XIX. Autor de una extensísima obra escrita, en la que indagó cuestiones técnicas y botánicas, su principal logro fue adaptar la estética de los grandes jardines paisajistas, que requerían enormes espacios y estaban sólo al alcance de unos pocos, a las dimensiones reducidas de las parcelas que se podían permitir los nuevos propietarios. Sus ideas alcanzaron enorme difusión desde la revista *Gardener's Magazine*, la primera publicación periódica dedicada a la jardinería, que él fundó en 1826.
[31] El hito central de la Gran Exposición de Londres de 1851 fue un gran edificio de cristal y acero diseñado por el ingeniero, naturalista y horticultor Joseph Paxton (1803-1865). El Cristal Palace funcionaba como un gran invernadero que permitió cultivar en Londres una importante colección de plantas tropicales y puso de moda entre las clases pudientes el gusto por la flora exótica.

Al sur de España la moda llegó tarde y fue pronto sustituida por el regionalismo, que propició el tipo de jardín que hoy llamamos andaluz. Esto hizo que la mayoría de los jardines "a la inglesa" fueran remodelados en la nueva estética "a la andaluza". Además, el estilo fue relativamente efímero por dificultades técnicas, ya que a causa del crecimiento de la vegetación los parterres rápidamente se sombreaban y en pocos años obligaban a cambiar la paleta vegetal perdiéndose el aspecto colorido y en consecuencia la esencia del jardín. Por eso los pocos jardines de la época que han llegado hasta nuestros días suelen estar completamente desvirtuados.

En el primer cuarto del siglo XX el crecimiento urbano terminó alcanzando la finca y el nuevo alineamiento de calles obligó a cambiar la ubicación del palacete y reordenar la circulación de vehículos dentro de la parcela, proporcionando un acceso cómodo para coches. La nueva villa se edificó de manera que el jardín, construido 40 años antes, le sirviera de antesala.

El jardín principal de Quinta Alegre permaneció sin grandes alteraciones. Y tras pasar por varios propietarios y etapas de abandono, terminó formando parte de una operación urbanística por la que, a cambio de poder construir en parte de los terrenos de la propiedad, se cedió al Ayuntamiento de Granada una parcela de unos 16,000 m^2 que contenía el palacete, el jardín y una serie de taludes y terrazas de menor interés. El mal estado del palacete obligó a cerrar la finca en espera de su restauración. Durante este tiempo fue expoliada y el cierre se prolongó durante años, con lo que el jardín, ya deteriorado, terminó perdiéndose. Finalmente, se abrió parcialmente la parcela al público con un ajardinamiento de circunstancias sobre las terrazas más accesibles y se cedió el espacio del antiguo jardín para su uso como huertos vecinales (figura 20).



Figura 20. El parterre principal ocupado por los huertos vecinales en 2004. Foto Manuel Casares.

Afortunadamente el abandono y la reocupación no significaron la pérdida total del viejo jardín. Al contrario, la conversión en huertos se realizó con escasos medios, por los propios usuarios, que aportaron tierra soterrando los antiguos caminos, las rocallas, una pequeña ría, las acequias y canales de riego.

En 2005, coincidiendo con la finalización de las obras de restauración de la villa, se encargó a nuestro equipo la recuperación de los jardines. Propiamente no se trataba de un auténtico proyecto de restauración, ya que, salvo un viejo cedro y un eucalipto, aparentemente no quedaba nada del jardín original. Por otra parte, la ordenación de la finca, que había sufrido varias transformaciones e intervenciones de circunstancias, había borrado casi todo trazo de la estructura original del resto de los jardines.

Durante la fase de documentación tuvimos la fortuna de localizar un plano (figura 21) que recogía la estructura inicial de la finca antes de su transformación, y en especial la traza del parterre principal y sus plantaciones.[32]

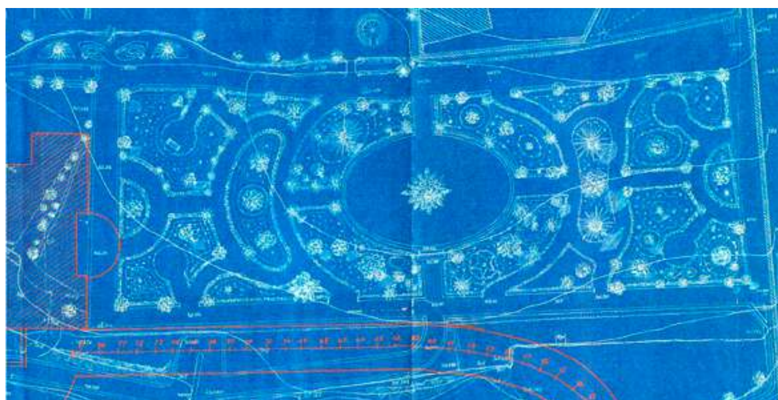


Figura 21. Detalle del plano de Jiménez Lacal de 1925. Archivo M. Giménez Yanguas.

El plano, posiblemente copia de otro anterior de autor desconocido, sirvió para diseñar la nueva ubicación de la vivienda y los accesos. Otro complemento importante para nuestro trabajo fue la localización de una colección de fotografías de principios del siglo XX, conservadas por los herederos de los primeros propietarios, que mostraban el jardín en su madurez. En las entrevistas que tuvimos con ellos nos dieron, además, información de algunas de las especies más representativas del jardín y de los usos de algunas zonas. Finalmente pudimos encontrar los catálogos de horticultura de los viveristas granadinos Giraud y Leyva, unos de los más importantes de España en ese momento, cuyos viveros estaban situados en las proximidades de la finca y creemos que probablemente fueron los que proporcionaron los vegetales, diseñaron y plantaron el jardín. En los catálogos se indica además, cómo se trazaban estos jardines, entonces en plena moda, y qué tipo de plantas usaban.

[32] El acceso a los planos nos fue posible gracias al profesor D. Miguel Giménez Yanguas, que conserva el archivo del arquitecto José Felipe Giménez Lacal, que fue el autor del nuevo Palacete y de la reordenación interna de la finca en 1925.

A partir de los restos de rocallas que podían verse en superficie supusimos que una buena parte de la traza e infraestructura del jardín principal debía conservarse bajo la aportación de tierra. Por ello propusimos una primera fase de limpieza cuidadosa de la capa superficial, que afortunadamente sacó a la luz la infraestructura completa y casi intacta del jardín, incluyendo: la delimitación de rocalla de los parterres, los caminos con los sistemas de acequias y caceras para distribuir y recuperar el agua de riego, los anclajes de cuatro cenadores, una pequeña ría y un espacio para aves acuáticas que coincidían milimétricamente con las dimensiones y formas del plano antiguo (figura 22).



Figura 22. El parterre principal durante los trabajos de plantación en 2005. Foto Manuel Casares.

Una vez conocida toda la documentación, consideramos que el objetivo principal de nuestro proyecto debía ser recuperar el jardín y permitir una lectura correcta del diseño antiguo, que era un ejemplo representativo de una etapa olvidada de la historia de la jardinería local.

La originalidad de los materiales descubiertos confería un importante elemento de autenticidad al jardín, pues lo que el visitante vería no era fruto de una invención o una reconstrucción, sino el jardín original sacado a la luz. Desgraciadamente, el plano no daba detalles sobre la composición de las plantaciones y sólo en contadas ocasiones la iconografía empleada permitía intuir qué especies se habían empleado. Para diseñar las nuevas plantaciones usamos la información oral, las fotografías y las recomendaciones de los catálogos de los viveros de la época.

Para ajardinar las terrazas que habían sido usadas para ubicar pistas deportivas y pequeños jardines sin interés, usamos diseños extraídos del plano antiguo de espacios que tuvo la finca en su distribución original, pero que en la actualidad habían quedado fuera de la parcela y estaban ocupados por nuevas edificaciones. Esto ha permitido recuperar unos parterres que hacen posible contemplar un tipo de jardín que fue muy relevante en la imagen de las ciudades y hoy es ignorado por la mayoría de los ciudadanos (figura 23).



Figura 23. Panorámica de la finca tras la restauración en 2006. Foto Ayuntamiento de Granada.

Bibliografía:

Bermúdez Pareja, Jesús. «El Generalife después del incendio de 1958». *Cuadernos de la Alhambra*, No.1 (1965): 9-40.

Bertaut, F. «Diario del viaje de España hecho en el año de 1659, en la ocasión del Tratado de la Paz». En García Mercadal, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Aguilar, 1959.

Boito, Camillo. «I restauri in architettura. Dialogo primo». En Boito, Camillo. *Questioni pratiche di Belle Arti*. Milán: Hoepli, 1893.

Brandi, Cesare. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

Bravo Rodríguez, D. «Evaluación Paisajística de la Masa Vegetal Arbórea del Carmen de la Fundación Rodriguez-Acosta». Memoria de Proyecto Ambiental inédito, 2002. Universidad de Granada.

International Council on Monuments and Sites, «Carta de Florencia». Comité Internacional de Jardines Históricos ICOMOS- IFLA, diciembre de 1982, acceso el 20 de octubre de 2016, http://www.icomos.org/charters/gardens_f.pdf.

Casares Porcel, Manuel. «El Generalife: historia de un jardín entre la conservación y la innovación». En Conan, M., Tito Rojo, J. y Zangheri, L., eds., *Histories of Garden Conservation*, Florencia: Olschki, 2005.

Casares Porcel, Manuel. «Origen y causas de transformación del paisaje en los barrios históricos de la ciudad de Granada». En Centro Cultural de España en México. *VIII Encuentro Internacional de Revitalización de Centros Históricos. El paisaje urbano en las ciudades históricas*. México: Centro Cultural de España en México, 2010.

Casares Porcel, Manuel y Tito Rojo, José. «La bailarina del Generalife y las topiarias arquitectónicas de ciprés en los jardines granadinos del siglo XIX». *Cuadernos de la Alhambra*, No. 35 (1999): 57-92.

Casares Porcel, Manuel y Tito Rojo, José. «La creación y la evolución de los jardines del Carmen de los Mártires». En *El Carmen de los Mártires jardín de Granada*. Catálogo de la exposición homónima. Granada, 2002.

Casares Porcel, Manuel y Tito Rojo, José. «El Generalife después de la expulsión de los moriscos». En García Luján, José Antonio. *Nobleza y monarquía: los linajes nobiliarios en el Reino de Granada, siglos XV-XIX: el linaje Granada Venegas, Marqueses de Campotéjar: Actas del Simposio celebrado en Huéscar del 16 al 18 de septiembre de 2010*. Granada: Asociación Cultural Raigadas, 2011.

Casares Porcel, Manuel, Tito Rojo, José y Cruces Blanco, Esther. «El jardín del patio de la Acequia del Generalife. I. Su evolución en la documentación escrita y gráfica». *Cuadernos de la Alhambra*, No. 39 (2003): 63-85.

Casares Porcel, Manuel, Tito Rojo, José y Socorro Abreu, Oswaldo. «El jardín del patio de la Acequia del Generalife. II. Consideraciones a partir del análisis palinológico». *Cuadernos de la Alhambra*, No. 39 (2003): 87-107.

Casares Porcel, Manuel, Tito Rojo, José, González Tejero, Ma. R. y Molero Mesa, J. «Restauro del Giardino Carmen de los Mártires», *Museología Científica*, No. 14 (1997): 563-565.

Catalano, M. y Panzini, F. *Giardini storici. Teoria e tecniche di conservazione e restauro*. Roma: Officina Edizioni, 1990.

Unesco. «Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial», 2003, acceso el 20 de octubre de 2016, http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf.

Delgado, Rafael, Martín García, Juan Manuel, Calero, Julio, Casares Porcel, Manuel, Tito Rojo, José y Delgado, Gabriel. «The historic man-made soils of the Generalife garden (La Alhambra, Granada, Spain)». *European Journal of Soil Science*, febrero, No. 58 (2007): 215–228.

Dezzi Bardeschi, M. «La Carta italiana dei giardini storiciotto anni dopo». en Dezzi Bardeschi, M. *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoría*. Milán: Franco Angeli, 1991.

Agencia de Asuntos Culturales del Gobierno de Japón, Unesco, ICCROM e ICOMOS, «Documento de Nara sobre Autenticidad», Japón, noviembre de 1994.

Giovannoni, Gustavo. *Il restauro dei monumenti*. Roma: Tipografía Editrice, 1945.

Marías, Fernando. «La casa real nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada». En Carlos V. *Las armas y las letras*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2000.

Molina López, Emilio. "Estudio preliminar" a *Historia de los Reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna (Lamha al-badriya)*, de Ibn al-Jatib. Granada: Universidad de Granada, 1998.

Musso, S. «Abeccedario minimo per il restauro, oggi parte terza (g-l)». *Ananke 74* (2015).

Navagiero, A. *Il viaggio fatto in Spagna, et in Francia*. Venecia: Domenico Farri, 1563.

Pérez Villalón, M. «Estudio previo a la restitución de las Topiarias de ciprés del Carmen Blanco de la Fundación Rodríguez-Acosta». Trabajo de Investigación tutelado inédito, 2003. Universidad de Granada.

Scazzosi, Lionella. *Il giardino opera aperta: il progetto di conservazionee il tempo, in Il giardino e il tempo*. Milán: Guerini E. Associati, 1992.

Tito Rojo, José. «Restauración en Arquitectura del Paisaje. Ensayo metodológico aplicado al Carmen de los Mártires y otros jardines granadinos del siglo XIX». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1997.



La protección del paisaje cultural en Occidente: una revisión de sus normas

Mariano Castellanos Arenas

Introducción

La protección del patrimonio cultural en la historia de Occidente nace de la preocupación por su preservación. Desde *Lex Colonia Genitale Juliae Ursonensis* (44 a.C.) que dice: "[...] cualquiera puede perseguir judicialmente al que intente destruir un edificio de la antigüedad",[1] hasta la *Carta de Atenas* (1931)[2] que plantea que "la conservación del patrimonio artístico y arqueológico de la humanidad interesa a todos los estados que tutelan la civilización", la idea de la salvaguarda ha ido evolucionando de tal manera, que ahora resulta una prioridad para la comunidad internacional y los estados, así como para organizaciones de la sociedad civil. En la actualidad resulta crucial la comprensión sobre el paisaje cultural como bien del patrimonio, ya que este concepto conjunta la mirada hacia el patrimonio en su contexto territorial. Asimismo, la discusión de las estrategias para la protección del paisaje cultural (o patrimonial) es fundamental para reflexionar sobre cómo cada país protege éste y a qué nivel normativo lo van concibiendo en sus leyes.

En este sentido, este capítulo es la revisión de una selección de documentos legales, vigentes, sobre protección del paisaje en el mundo. El objetivo central es distinguir ciertas normas sobre el patrimonio y mostrar los aportes que del paisaje cultural se tienen actualmente. Para ello se ha configurado un corpus con una selección de leyes y constituciones europeas, latinoamericanas y anglosajonas, con el propósito de entablar un diálogo y reflexionar sobre los cánones que rigen la protección del patrimonio cultural en algunos países. Al mismo tiempo, se trata de poner en evidencia que las necesidades sociales en la conservación de los bienes van más allá de la creación de las normas y que siempre existirán diversos vacíos y conceptos, con distintas interpretaciones de los bienes culturales, sobre todo del paisaje cultural.

Ahora bien, para comprender cuáles han sido los mecanismos legales para su conservación es necesario saber qué es el paisaje cultural y cómo ha sido construida la idea de proteger el patrimonio cultural en el pasado y así poder mirar al paisaje como un bien cultural. En primera instancia, el paisaje cultural es el carácter de un territorio con valor que, desde una perspectiva *patrimoniológica*, está conformado por una serie de bienes generados por la relación de la sociedad con su entorno dentro de un proceso histórico de alto impacto. De acuerdo con el Comité del Patrimonio Mundial de la Unesco, de 1982, el paisaje cultural está definido por dos categorías:

[1] Podemos decir que éste fue el primer documento de orden legal para la protección de los monumentos en la historia de Occidente. Filiberto Ramírez García, *Legislación del patrimonio edificado* (Perú: Universidad Ricardo Palma, 2005), 7.
[2] La Carta de Atenas es el punto de partida en la conservación y protección legal de las naciones occidentales, http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/guatemala/guatemala_carta_de_atenas_1931_spa_orof.pdf.

1. Los paisajes claramente definidos, diseñados y creados intencionalmente por el hombre: comprende los jardines y los parques.
2. Los paisajes evolutivos (u orgánicamente desarrollados) que son el resultado de condicionantes sociales, económicas, administrativas y/o religiosas, que se han desarrollado conjuntamente y en respuesta a su medio ambiente natural.

   Esta categoría se subdivide en:

   a. Paisaje fósil/relicto, en el cual el proceso evolutivo llegó a su fin.
   b. Paisaje continuo en el tiempo, que sigue teniendo un papel social activo en la sociedad contemporánea, conjuntamente con la forma tradicional de vida.
   c. El paisaje cultural asociativo de los aspectos religiosos, artísticos o culturales relacionados con los elementos del medio ambiente.

El Comité del Patrimonio Mundial consideró, además, la necesidad de reconocer lo valores asociativos de los paisajes para las poblaciones locales y la importancia de proteger la diversidad biológica mediante la diversidad cultural en los paisajes.[3] Los *paisajes culturales* pues, deben ser considerados bienes del patrimonio nacional o mínimamente de interés público. Por lo tanto, éstos deberán estar al servicio de un interés general, lo cual determinaría su régimen jurídico, ya que no puede ser atribuido a un sujeto cualquiera, dotado de personalidad con capacidad jurídica para ser titular del derecho de propiedad, sino que han de ser de los pueblos, de las comunidades capaces de conservarlos y gestionarlos con el objetivo de preservar su memoria.

Para determinar que el paisaje es un bien de la cultura hagamos un sencillo ejercicio, primero consideremos al paisaje como una *cosa* que es a la vez cultural y natural, tangible y al mismo tiempo intangible. Luego observemos esta *cosa*, es decir al paisaje y su protección, no precisamente con la lente del derecho ya que nuestro enfoque no es desde la jurisprudencia, sino desde la visión reflexiva sobre la protección del patrimonio, cuyo objetivo es comprender cómo se ha considerado la categoría de *paisaje cultural* en diversas sociedades. Sin embargo, desde una noción jurídica general se le ha denominado bien a las cosas en cuanto son adecuadas para prestar utilidad o las que son susceptibles de apropiación.[4]

Es importante decir aquí que la idea de *bien* tiene su origen en el derecho privado y ha sido definido como algo que pertenece en definitiva al reino del patrimonio. Etimológicamente el *bien* procede del verbo latino *beo-as-are* que Plauto empleaba (en el siglo III a. C.) para darle sentido a

[3] *Cfr*. https://en.unesco.org/.

[4] En algunos de los códigos civiles del mundo, sobre todo en Italia, España y Portugal, también se utiliza el vocablo *cosa* para referirse al *bien*. En este sentido, si nos apropiamos de las *cosas* es porque las consideramos de utilidad. Existe un objeto de derecho allí donde las necesidades o los intereses de una utilidad exigen que la *cosa* exista. La idea de utilidad contiene la noción de destino y éste lo va a definir la *cosa*. El dato determinante para distinguir el bien de la cosa es el interés o utilidad. Un mismo bien puede ser objeto de una o varias situaciones jurídicas simples o complejas. Entonces, las manifestaciones culturales son bienes en sentido jurídico, y cuando es tutelado por el derecho estas manifestaciones, por tanto, son un bien jurídico. Marcos Vaquer Caballería, *Estado y cultura: la función cultural de los derechos públicos en la constitución española* (Madrid: Centro de Estudios Ramón Aceres y Universidad Carlos III de Madrid, 1998), 232.

la idea "hacer feliz", luego Terencio (en el siglo II a.C.) al de "causar placer", Horacio (en el siglo I a.C.) al de "enriquecer" y Ulpiano (en el siglo III d. C.) al de "aprovechar". Todas estas acepciones ponen de relieve el criterio que ha servido para identificar el cuerpo jurídico del *bien*, que en esencia es un criterio de funcionalidad, de utilidad, de valor y de interés. Cabe destacar que para la ciencia económica un *bien* es toda entidad material o inmaterial, susceptible de satisfacer alguna necesidad humana.[5]

En el caso de los bienes intangibles, como las tradiciones, que no se materializan en una cosa en el sentido físico y jurídico de la palabra, es decir, los conocimientos y actividades que proceden de modelos ancestrales de existir en sociedad y que han sido utilizados por una determinada comunidad, como los bailes, las canciones, los juegos, las tradiciones orales, las costumbres o las recetas culinarias, vienen a ser la parte más compleja del concepto de *bien cultural*. En una disposición legal éstos *bienes* son parte de un interés del ámbito de las humanidades y/o del patrimonio cultural, los cuales deben disponer de una protección administrativa.[6] Pero los *bienes* como la literatura, el cine o la música, que son un mero instrumento de reproducción dirigido a la circulación física, en la opinión de Massimo Severo Giannini, la *cosa* (el libro, el celuloide, el cd) es el soporte del *bien* en cuanto tal. No obstante, los bienes tangibles, como edificios, obras de arte o documentos están íntimamente unidos a la *cosa*, de la que son inseparables. También podemos hablar de *bienes naturales*, como una montaña, un río, una cascada o un bosque, como las *cosas* que caracterizan a un paisaje determinado.[7]

En el caso del *paisaje como bien cultural* se debe reconocer cada vez más como una cosa que ha de recibir tutela jurídica, ya que merece toda suerte de consideraciones. La clave estriba en el diseño de las medidas jurídicas hacia estos bienes, que son a la vez materiales e inmateriales, naturales y culturales.

En importante destacar que desde que surgió la idea de *monumento* hasta la noción contemporánea de *bien cultural,* la discusión acerca de la importancia de proteger legalmente el patrimonio cultural ha sido el punto medular en la cultura occidental. Esta noción se ha ido expandiendo cada vez más y ha estado envuelta en diversas discusiones sobre cómo debemos conservar y legislar el universo de los bienes, ya sean culturales o naturales. Siempre se ha planteado la idea de proteger legalmente los bienes porque representaron la gloria de un imperio, la grandeza de una nación, el pasado de una comunidad o la identidad de un pueblo.

Durante la Revolución francesa (1789), por ejemplo, cuando se crea la idea del Estado-Nación, donde se consolidaron las políticas de salvaguarda del patrimonio, éstas permitieron desde ahí generar la idea de gestionar al patrimonio histórico y artístico; así como de detener la destrucción, el expolio y el tráfico de las obras de arte desde los gobiernos con un interés público. Para ello

[5] Ibíd., 234.
[6] Javier Barcelona Llop, «Patrimonio cultural», en Julio V. González García (dir.). *Derechos de los bienes públicos* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2009), 1089.
[7] Massimo Severo Giovannini, «I beni culturali», *Rivista Trimestrale di Diritto Publico*, año 26 (1976): 3-38.

se propuso la creación de un aparato que controlaría la custodia, la conservación y la exhibición de los bienes que habrían de ser de la nación; la construcción, de manera sistemática, de una ideología y una cultura que permitiera que la sociedad se identificara con los bienes, y lograr preservarla para la posteridad.

Es en el siglo XIX cuando se crean las verdaderas políticas patrimoniales públicas, tanto en Europa como en América Latina, las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos fueron los que concibieron los embriones de las actuales leyes de conservación del patrimonio cultural. En ese siglo se gestó la idea contemporánea de conservación del bien cultural, la cual comenzó a consolidarse en el siglo XX.[8] Será el italiano Camillo Boito el que va a formular un conjunto de directrices para la conservación y protección de los monumentos históricos, las cuales fueron integradas por primera vez en una ley nacional, la italiana de 1909.[9]

Posteriormente, quien tomará el relevo en la dinámica del cuestionamiento, la crítica y la reflexión sobre la protección legal del patrimonio cultural será otro italiano, Gustavo Giovannini.[10] En su libro de 1931, *Vecchie città ed edilizia nouva*, define al *bien cultural* como un bien inmaterial, con un discurso cuyo elemento característico fue el de ser un bien abierto, una *fruición colectiva*.[11] El autor reafirma la idea de que el titular de los bienes culturales y su situación jurídica debe ser el Estado, que tiene el poder suficiente para tutelar esta *fruición*, ya que resulta perfectamente divisible la *cosa* sobre la que se asienta un bien patrimonial y la perspectiva de la pertenencia económica que puede tener uno o infinitos titulares.[12] Pensemos sencillamente en un pueblo, en una ciudad o en un Centro Histórico.

Al final son las ideas de Giovaninni sobre el *bien cultural* las que marcarán las concepciones futuras, sobre todo en el aspecto jurídico en el mundo, porque será una idea asimilada que va más allá de lo material e inmaterial, que encierra cualquier manifestación o testimonio, físico o simbólico, que es significativo de las culturas. Hoy, la idea de *bien cultural* es la más usada en el

[8] Ignacio González Varas, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas* (Madrid: Cátedra, 2000), 199.

[9] Boito defiende la legitimidad de la restauración, ya que se trata sólo de un último recurso, que no corresponde a prácticas más que *in extremis*, cuando todos los otros medios de protección (mantenimiento, consolidación, reparaciones no expuestas a la vista) han fracasado. Propuso que todo agregado, advertido, ortopédico del trabajo rehecho debe estar ostensiblemente señalado. Enunció un conjunto de reglas que han sido moduladas y depuradas tras las destrucciones causadas por los conflictos armados a partir de la Primera Guerra Mundial y en función de la evolución de las técnicas constructivas que, en lo esencial, continúan siendo válidas. Françoise Choay, *Alegoría del patrimonio* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 142. González Varas, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, op. cit., 229.

[10] Eduardo García de Enterría, «Consideraciones sobre una nueva legislación del patrimonio artístico, histórico y cultural», *Revista Española de Derecho Administrativo*, No. 39 (octubre-noviembre, 1983): 576.

[11] Aquí la fruición colectiva se refiere al conjunto como tal y eso no impide, no condiciona, que cada uno de los bienes que componen ese conjunto tenga su titular patrimonial perfectamente separado. García de Enterría, «Consideraciones sobre una nueva legislación del patrimonio artístico, histórico y cultural», op. cit., 583.

[12] Giovaninni dijo que partiendo "de la distinción entre cosa como soporte físico y bien, que es precisamente una determinada utilidad de la cosa" y esta distinción entre cosa y bien debe permitir establecer sobre una única entidad material una pluralidad de bienes desde el momento en que es posible separar en la cosa diversas utilidades, cada objeto de una tutela específica. Ibíd.

derecho internacional, particularmente en los convenios y recomendaciones de la Unesco. Es importante decir que en casi todas las leyes sobre protección del patrimonio cultural revisadas en este trabajo, se plantea como un principio capital que el Estado tiene la obligación de conservar y gestionar los bienes culturales y naturales, además de fomentar la educación, la investigación, el desarrollo económico y el derecho de la sociedad al disfrute de los bienes de su cultura. No obstante, existen diferencias entre las leyes, cada una contiene rasgos característicos, en la mayoría de los casos contiene conceptos abiertos a la interpretación, pero que nos permiten entender el "grado" de valor que los estados le dan a los bienes con los que cuentan y el horizonte de la preservación en el momento de creación de las normas.

La protección del paisaje cultural en Europa

Los documentos que se han seleccionado para este apartado son constituciones, leyes o decretos vigentes en la actualidad que contienen referencias directas al paisaje o nociones sobre éste, que aportan ideas singulares o paradigmáticas.[13] En la mayoría de los textos encontramos una relación directa con documentos (recomendaciones, declaraciones o cartas de convenciones) de ámbito internacional sobre qué patrimonio debe conservarse, cómo y para qué. Algunos textos lo dirán de una manera y otros de otra, pero generalmente van a demandar la protección de patrimonio histórico, artístico y natural. La idea sobre el patrimonio cultural y natural, y más concretamente de los paisajes, se ve expresada sobre todo en varias constituciones europeas.

La Constitución italiana de 1947, entre las redactadas después de terminada la Segunda Guerra Mundial, es una de las más adelantadas en cuanto a los paisajes se refiere. En su artículo 9o. se promueve, en primera instancia, el desarrollo de la cultura, así como "la salvaguarda del *paisaje* y el *patrimonio histórico y artístico* de la nación".

Hay que destacar que la voz *salvaguarda* llegó a consolidarse aquí como característica de este sector normativo.[14]

El Ministerio del Patrimonio Nacional del Gobierno de Italia es quien ha expedido más leyes relacionadas con la cultura en todo el mundo. Entre éstas podemos mencionar una de las aportaciones más importantes relacionadas con el entorno de los bienes culturales: el decreto de diciembre de 1974 sobre el *bien cultural y ambiental*, el cual fue modificado en 1975 para convertirlo en ley. En éste se cambió la frase "bien cultural ambiental", por el término *ley para el bien cultural y para el ambiente*, que da como resultado una ley más acabada y más protectora hacia la conservación del ambiente como un bien.[15] Por otro lado, en el siglo XXI, gracias a las nuevas reflexiones sobre el patrimonio y su entorno se ha concebido una nueva normativa sobre

---

[13] La referencia a las constituciones de Suiza, Alemania, Austria, Grecia, Portugal y Francia son extraídas del trabajo de Carlos López Bravo, *El patrimonio cultural en el sistema de derechos fundamentales* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999), 64-66.

[14] Constituzione Italiana, 1947, Governo de Italia. www. www.governo.it

[15] Legge 29 gennaio 1975, No. 5, Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 14 dicembre 1974, n. 657, concernente la istituzione del Ministero per i beni culturali e ambientali, www.governo.it.

bienes culturales: el Código de los Bienes Culturales y Paisajísticos, Decreto Legislativo del 22 de enero de 2004, donde se incluye definitivamente a los paisajes culturales como bien del patrimonio cultural italiano.[16]

Francia es otro de los países que más ha aportado en el área de la protección del patrimonio cultural. En su constitución de 1946, a diferencia de la Constitución italiana, no contiene ese reconocimiento explícito de la defensa del patrimonio cultural de la naturaleza en un artículo separado. Hay que señalar que su ley de protección de monumentos es de 1913, de las primeras del siglo XX y la que más influyó sobre todo a España, Portugal e Italia.

En 1983 Francia emitió la Ley relativa a los ZPPAUP (Zona de Protección del Patrimonio Arquitectónico, Urbano y Paisajístico), ley de gran envergadura e influencia, la cual se refiere a la protección de territorios delimitados que permitan tener en condiciones óptimas al entorno de los bienes culturales.[17] Estas zonas son concebidas también como zonas históricas, y mediante dicha ley se evita la transformación del medio destruyendo el contexto de un monumento y separa a éste del desarrollo urbano. Es de gran relevancia reparar en la función de esta ley, ya que plantea la conservación del paisaje, de la atmósfera estética e histórica del derredor de un bien.

Durante los años sesenta y setenta se comenzó a hacer referencia a que se deben proteger conjuntamente los valores medioambientales, no sólo los estrictamente culturales.[18] Entonces, la Constitución Federal de la Confederación Suiza de 1962, en el artículo 24.6, expresó que “dependen del Derecho Cantonal la protección de la naturaleza y del paisaje y que la confederación deberá, en el cumplimiento de sus tareas, preservar los rasgos característicos del paisaje y de los lugares, los sitios evocadores del pasado y las curiosidades naturales y los monumentos, y conservarlos intactos donde quiera que haya un interés general permanente”. Por otro lado, la confederación podrá “sostener mediante subvenciones los esfuerzos en pro de la protección de la naturaleza y del paisaje y, por vía de contrato de explotación, mantener reservas naturales, sitios evocadores del pasado y monumentos de importancia nacional”.

Es a partir de la década de 1970 cuando se comenzó a hacer explícito el pronunciamiento en las constituciones y legislaciones sobre la importancia que tiene la protección del patrimonio, el reconocimiento y el deber del Estado hacia el medio ambiente, el patrimonio cultural y natural de los países. Acorde con la tendencia y urgencia de la Unesco de preservar los bienes naturales y la ecología, la Constitución griega, en 1975, establece en su artículo 24 que se debe de proteger el ambiente natural y cultural; que es “el Estado el que está obligado a adoptar medidas

[16] Leonardo Sánchez Mesa Martínez, «Nueva normativa italiana sobre bienes culturales: el Código de los Bienes Culturales y Paisajísticos», *Patrimonio Cultural y Derecho*, No. 11 (2004): 251-257.

[17] Fernando Pa-Preto Morgado de Almeida, *O patrimonio cultural no planeaemento e no desenvolvimento do territorol. Os Planos de ordenamento de parques arqueológicos* (Portugal: Universidad do Porto, 2005): 100.

[18] En los años sesenta y setenta surge el llamado Movimiento Verde, que es un movimiento cívico que pretende aplicar los conceptos ecológicos al cuidado del ambiente y que busca un modelo de sociedad donde las personas puedan vivir en plena comunicación con la naturaleza y los demás seres humanos. Véase http://www.revista-critica.com/la-revista/monografico/analisis/285-el-ecologismo-y-los-movimientos-ecologistas.

especiales preventivas o *preservistas* con vistas a la conservación de aquél". En el mismo artículo se encuentran las normas esenciales relativas a la ordenación del territorio y el urbanismo, con una consideración especial en lo relativo a lo histórico y lo artístico. Como aporte significativo de este documento se hace referencia a los *lugares* y al hecho de que "quedan bajo protección del Estado los monumentos, así como los lugares históricos y sus elementos".

Por otro lado, en la Constitución de Portugal de 1976, se hace una contribución importante en cuanto al objetivo de conservar el medio ambiente, además de reconocer que la protección de los valores históricos y artísticos se proclama unida a los valores propios del medio ambiente y la mejora en la calidad de vida. También dice que: "Al Estado le corresponde, mediante órganos propios y la apelación a iniciativas populares, crear y desarrollar reservas y parques nacionales y de recreo, así como clasificar y proteger paisajes y lugares, de tal modo que se garantice la conservación de la naturaleza y la preservación de valores culturales de interés histórico o artístico".

En este país la norma fundamental en materia de patrimonio cultural es la Ley 13/1985. Esta ley sigue el mismo propósito que la constitución, sobre el ciudadano como el responsable, junto al Estado, de la salvaguarda de la cultura y sus bienes. Asimismo, el Gobierno portugués creó el Instituto Portugués do Patrimonio Cultural, dotado de una personalidad jurídica propia, que tiene como función la puesta en valor de los bienes que, por su interés histórico, artístico o paisajístico, integran el patrimonio cultural.[19]

En el caso de la ley sobre patrimonio cultural de Noruega de 1978, enmendada en el año 2000, ésta se pronuncia por la protección de los monumentos y sitios del patrimonio cultural edificado, así como sus entornos culturales (su medio), en su variedad y detalle, tanto como parte del patrimonio cultural e identidad, como el elemento en el manejo de los recursos y el entorno como un todo. En cuanto al entorno cultural, "se define como cualquier área donde un monumento o sitio forma parte de una entidad o contexto mayor".[20]

Por su parte, en la República Checa se hicieron dos aportaciones interesantes, una es la conservación de los elementos de la *no civilización*, como lo son los antiguos campos de concentración construidos por los nazis; el Gobierno de la República Checa decretó la declaración de éstos como *yacimientos arqueológicos y zonas de monumentos*. La otra aportación es el *paisaje* como *monumento*. En la declaración hecha en el Acta del Consejo al Cuidado del Patrimonio de 1987 afirmó que "el territorio de un asentamiento con pocos monumentos culturales, el entorno histórico o una aparte de un complejo paisajístico tiene evidencia de elementos culturales", éstos "pueden ser designados como un monumento por parte del Estado".[21]

Por último, tenemos como ejemplo a España, que consideramos sus aportaciones de gran relevancia para la conservación del patrimonio y por sus recursos para aquellos bienes de las

[19] Heritage law The home Heritagelaw Europe New, en http://www.heritagelaw.org.
[20] Ibíd.
[21] Ibíd.

comunidades autónomas que no están incluidos en los preceptos de las leyes estatales. Además, ilustra adecuadamente el proceso de amplitud de su normativa a la hora de incorporar nuevas categorías de patrimonio. Por ejemplo, la categoría que no hay que dejar de lado es la de los *bienes carentes de significación individual*, pero que son valorados en su perspectiva global, ya que están constituidos por los *conjuntos* históricos como una aportación al todo, donde se incluyen los jardines y sitios históricos.

En la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, en su artículo primero, se integran al patrimonio histórico español "los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico". Es una ley en la cual podemos hacer una interpretación de los sitios, los jardines y parques como paisajes culturales, pero al no explicitar esto de manera rotunda, permite una lectura tanto para la protección de estos bienes, como para su destrucción.[22] Sin embargo, en algunas leyes autonómicas, como la de la Comunidad de Aragón, Ley 12/1997 sobre Parques Culturales de Aragón, se unen claramente en un solo concepto la idea de patrimonio y territorio. Ésta fue una de las leyes pioneras en este sentido. En su artículo 1 se dice que "un Parque Cultural está constituido por un territorio que contiene elementos relevantes del patrimonio cultural, integrados en un marco físico de valor paisajístico y/o ecológico singular, que gozará de promoción y protección global en su conjunto, con especiales medidas de protección para dichos elementos relevantes". Ésta es una aportación sumamente importante, ya que declara que un parque cultural debe ser un espacio singular, el cual está integrado tanto por un patrimonio material-mobiliario e inmobiliario así como inmaterial.[23]

En el caso de la Comunidad Autónoma de Cataluña, su Ley 9/1993 se refiere a los "lugares históricos como los parajes naturales donde se producen un conjunto de bienes inmuebles que forman parte de una unidad coherente por razones históricas y culturales las cuales contienen recuerdos del pasado", o "que contienen obras del hombre con valores históricos y técnicos".[24]

En resumen, estas leyes de una u otra manera, consideran la conservación de los sitios históricos, de las zonas patrimoniales, los paisajes como patrimonio o los lugares históricos. Además, resulta muy interesante observar cómo cada una de éstas realiza aportaciones importantes para el patrimonio en general, como la idea francesa de la ZPPAUP (Zona de Protección del Patrimonio Arquitectónico, Urbano y Paisajístico); la de la República Checa, sobre los elementos de la *no civilización* o el *paisaje como patrimonio*, así como también la portuguesa, sobre el derecho de todos a un ambiente saludable, o la Noruega y la idea de los *entornos culturales*.

[22] Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, en www.patrimonio-mundial.com.

[23] Entre el patrimonio material se incluye el histórico, artístico, arquitectónico, arqueológico, antropológico, paleontológico, etnológico, museístico, paisajístico, geológico, industrial, agrícola y artesanal. Como patrimonio inmaterial se considera el lingüístico, el gastronómico, las tradiciones, fiestas y vestimentas y la acción cultural autóctona o externa. Todo ello en el marco de las definiciones establecidas por el Consejo de Europa y por la Unesco. Véase http://www.noticias.juridicas.com

[24] LLEI 9/1993, de 30 de setembre, del patrimoni cultural català (DOGC No. 1807, d'11.10.1993), en la web oficial de la Generalitat de Catalunya, https://web.gencat.cat/.

País	*Año*	*Documento*	*Tutela del paisaje*
Europa	2000	Carta de Florencia	La Tutela del Paisaje
Italia	1947	Constitución	La salvaguarda del *paisaje* y el *patrimonio histórico y artístico* de la nación.
	2004	Código de los Bienes Culturales y Paisajísticos	Los Paisajes Culturales como patrimonio.
Francia	1946	Constitución	No hay referencia sobre el paisaje
	1983	Ley sobre *Zonas de Protección del Patrimonio Arquitectónico, Urbano y Paisajístico*	Protección de territorios delimitados que permitan tener en condiciones óptimas al entorno de los bienes culturales.
Suiza	1962	Constitución	Protección de la naturaleza y del paisaje.
Grecia	1975	Constitución	Proteger el ambiente natural y cultural.
Portugal	1976	Constitución	Clasificar y proteger paisajes y lugares con valores culturales.
	1985	Ley 13/1985 de Patrimonio Cultural.	Puesta en valor de los bienes con interés histórico, artístico o paisajístico.
Noruega	1978	Constitución	Área donde un monumento o sitio forma parte de una entidad.
Republica Checa	1993	Constitución	No hay referencia sobre el paisaje. Los campos de concentración Nazis como elementos de *No Civilización*.
	1987	Acta del Consejo al Cuidado del Patrimonio	El entorno histórico o una aparte de un complejo paisajístico.
España	1978	Constitución	No hay referencia sobre el paisaje.
	1997	Ley 12/1997 de la Comunidad Autónoma de Aragón Sobre Parques Culturales	El patrimonio cultural integrado en un marco físico de valor paisajístico.
	1993	Ley 9/1993 de la Comunidad Autónoma de Cataluña sobre Patrimonio.	Jardines, lugares o conjunto de bienes inmuebles que forman parte de una unidad coherente por razones históricas y culturales.

Fuentes: Elaboración propia, basado en los documentos legales vigentes de cada país.

Cuadro 1. Documentos y leyes europeas que hacen referencia al paisaje

En Europa las políticas actuales tienen normas claras sobre la gestión del territorio y la preservación del paisaje, y es porque éste ya es considerado elemento fundamental para el desarrollo de una comunidad. Es una idea que se ha venido reafirmando y se ha hecho extensiva desde el año 2000, con el Convenio Europeo del Paisaje, celebrado en Florencia, y ratificado en 2004. Italia, Francia, Inglaterra, Holanda, Suiza o España, por mencionar algunos países, se consideran a la vanguardia por sus propuestas de gran envergadura en el ámbito científico, naturalista y social. Por ello debemos resaltar la importancia que se le ha otorgado al paisaje en estos países, como bien cultural básico y recurso para el desarrollo.

Ahora bien, considero importante presentar algunos casos particulares sobre algunos avances en materia de paisaje que nos permitan desarrollar políticas en Latinoamérica y sobre todo en México. Por ejemplo, después del Convenio Europeo del Paisaje, la Constitución italiana creó el Código del bien cultural y del paisaje, desde el punto de vista del desarrollo. Sin embargo, en 2008 el gobierno detalló con precisión su plan paisajístico, donde incluyó una estrategia para los paisajes y la creación de *Atlas del paisaje* para su valoración.[25] En Francia, por ejemplo, la política vigente sobre el paisaje está basada en el conocimiento a fondo del territorio en todas sus dimensiones, tanto espaciales y simbólicas, así como sociales, económicas y jurídicas. Su política pública se basa en el lenguaje jurídico sobre el paisaje y utiliza términos como *unidades del paisaje*, *estructura paisajística* y *elemento del paisaje*.[26] Al igual que en Italia, en Francia las nociones teóricas y las herramientas metodológicas se agrupan en el modelo de *Atlas del paisaje*, que sirve para tener una visión integral de un lugar: la realidad territorial, social, cultural y económica del paisaje.

En Inglaterra y Suiza, por ejemplo, se han elaborado unas pautas de desarrollo sostenible del paisaje y el diseño de un proyecto de futuro para sus paisajes con un horizonte hacia el año 2020. Lo especial en estos planes es que se valoran tanto los paisajes como el patrimonio cultural en un doble sentido. Por un lado, se consideran como el resultado de uso, de la ordenación y producción de los recursos naturales, como los activos patrimoniales de la sociedad y, por otro lado, como un espacio modelado tanto por la natura como por la representación de la población. Esta doble mentalidad considera al paisaje como un espacio modelado física y mentalmente. Sin embargo, en Suiza el agua es de suma importancia, no sólo como el elemento fundamental para vivir, sino porque el agua se considera como un bien simbólico de su sociedad.[27]

También en Holanda los planes de conservación del paisaje son una de las pautas políticas (lo estético, lo ecológico y lo económico como cualidades del paisaje) en su perspectiva para el desarrollo sostenible. Se han planteado crear el *memorándum del paisaje*, para analizar las cualidades del territorio en su conjunto y las políticas del paisaje hacia la conservación de los paisajes culturales, hacia la creación de espacios verdes y hacia la conservación de monumentos

[25] Cinzia Gandolfi, «Els instruments de protección i valoració del paisatge a Italia: el caso de la Toscana», en Joan Nogué, Laura Puigbert y Gemma Bretcha, eds., *Ordenació i gestió del paisatge a Europa* (Barcelona: Observatori del Paisatge de Catalunya, 2009), 171.

[26] En el Convenio Europeo la realidad territorial se define como una parte del territorio y exige un conocimiento real para la identificación de los componentes fundamentales del paisaje: las estructuras paisajísticas. Éstas equivalen a sistemas formados por objetos, elementos materiales del territorio y las interrelaciones entre las estructuras sociales, históricas y actuales, además de las estructuras biofísicas, y por tanto forman las estructuras de proyectos de protección y gestión y ordenación del paisaje. La identificación y la caracterización de las estructuras del paisaje permiten identificar las unidades del paisaje, que correspondería con un paisaje concreto. Por tanto, podemos plantear la equivalencia entre una unidad de paisaje y un paisaje. Jean-François Seguin, «Identificació i qualificació del paisatges: léxperiència francesa del altles del paisatge» en Joan Nogué, Laura Puigbert y Gemma Bretcha, eds., *Ordenació i gestió del paisatge a Europa,* op. cit., 107.

[27] Matthias Stremlow "Paisatge i desenvolupament sostenible: projeccions de future: Resultats del projecte suís Paysage 2020", en Joan Nogué, Laura Puigbert, Gemma Bretcha, eds., *Ordenació i gestió del paisatge a Europa,* op. cit., 118-1126. Carys Swanwick «L´evacuación del carácter del paisatge al Regne Unit», en Joan Nogué, Laura Puigbert y Gemma Bretcha, eds., *Ordenació i gestió del paisatge a Europa,* op. cit., 131.

históricos y panorámicos de especial belleza. En su nueva ley de 2008 de planificación territorial se establecen las bases para hacer de algunos entornos *paisajes nacionales*.[28]

En España la producción legislativa, normativa y planificadora de las comunidades autónomas también se ha desarrollado desde años atrás, antes de la aprobación del Convenio de 2000. En el País Vasco, desde 1990, hay una ley sobre la ordenación del territorio, y a partir de 1997 un enfoque más amplio centrado en el paisaje entendido desde lo natural, hasta el punto de impulsar las iniciativas en recuperación y revitalización de sus paisajes industriales y la necesidad de catalogar las zonas paisajísticas más visibles en términos de actuación de conservación y en el caso de restauración. Igual que otros países, esta comunidad creó la Estrategia Ambiental Vasca Sostenible 2002-2020, y como primera tarea los catálogos de paisajes para la elaboración de planes específicos de protección y recuperación.[29]

En Cataluña el Parlamento decidió adherirse al Convenio Europeo del Paisaje, y en 2003 el gobierno orientó la política hacia los paisajes con la creación del Observatorio del Paisaje. Asimismo, en Andalucía, en 2006, también se lanza el plan de ordenación del territorio, con el objetivo de tomar medidas encaminadas hacia el paisaje, la protección de los paisajes rurales, la creación de una red de miradores y del Laboratorio del Paisaje. También en Valencia, aunque tiene su propia ley desde 2004, en 2008 se presentó el plan visual de la Comunidad de Valencia, con el objetivo de conocer las preferencias visuales de la población, residentes y visitantes. Todo ello como invocaciones para el acercamiento global hacia el paisaje.

La protección del paisaje cultural en el mundo anglosajón

Las leyes sobre el patrimonio cultural y natural en los países de habla inglesa han sido concebidas, en muchos aspectos, como en el resto del mundo, pero también como las del resto del mundo tienen sus particularidades. Por su herencia histórica, a diferencia de los países latinos europeos y americanos, los anglosajones tienen una cultura de la conservación poco influenciada por la Revolución francesa; sin embargo, coinciden en que es el Estado quien debe de proteger los bienes propiedad de la nación, así como también en la idea de la promoción, la investigación, la preservación y la difusión del patrimonio a la sociedad. En el mundo anglosajón, su herencia legal no se basa precisamente en el derecho romano, sino en el *common law* o derecho anglosajón.

La idea del paisaje como un bien cultural la han aprehendido gracias a que en sus leyes también está incluido, además del desarrollo en los estudios sobre la geografía cultural, el territorio, los paisajes y la observación constante por parte de científicos sociales. En este sentido, en Inglaterra, por ejemplo, se propone en sus leyes sobre conservación del patrimonio otorgar importancia a

[28] Dirk M. Washer y Rob Schröder, «Les polítiques del paisatge als Païsus Baixos», en Joan Nogué, Laura Puigbert y Gemma Bretcha, eds., *Ordenació i gestió del paisatge a Europa,* op. cit., 161-166.

[29] Valeriá Paül y Arnau Queralt, «Les políticas i els inntruments de protección, gestión y ordenación del paisatge a l´Estat Espanyol», en Joan Nogué, Laura Puigbert y Gemma Bretcha, eds., *Ordenació i gestió del paisatge a Europa,* op. cit., 67.

los entornos. En el Acta del Patrimonio Nacional, de 1983, cuando se habla de los *edificios y monumentos históricos,* declara promover la preservación, la restauración y el mejoramiento de las *áreas de conservación*, además de promover la difusión de los monumentos antiguos y los edificios históricos para un mejor conocimiento y disfrute de éste por parte de la sociedad.[30] Define como *monumento antiguo* "cualquier estructura, sitio, [...] jardín o área, que en opinión de la comisión, es de interés histórico, arquitectónico, tradicional, artístico o arqueológico", de interés nacional.

En la Ley de Parques Nacionales de 1949 se tiene como idea fundamental la "conservación y mejora de la belleza natural, la fauna y el patrimonio cultural de las zonas especificadas". Concretamente con el tema del paisaje, desde 1929 el Reino Unido cuenta con el Instituto del Paisaje, desde el cual se plantea la conservación, estudio e investigación de los paisajes y del medio ambiente.

En este mismo sentido, la Commonwealth declara que se debe trabajar con todos los gobiernos y acuerdos intergubernamentales para la conservación del patrimonio natural y un desarrollo sostenible. Se refiere al medio ambiente como factor central para la salud y el bienestar no material. Una de las aportaciones que es de suma importancia y que queremos poner de relieve es la que se imprime en ley del Patrimonio Natural Australiano de 1997, que se refiere al concepto sobre el medio ambiente que es denominado como *infraestructura medioambiental*. En dicha ley se hace mención que es urgente la redirección del declive del medio ambiente, y los recursos naturales debido a su degradación. Así mismo, se crea el fondo para la preservación del medio ambiente "para conservar, reparar y restaurar, la *infraestructura* nacional natural".

En el año 2003 se redactó el Acta del Consejo Australiano del Patrimonio, que tiene como una de sus funciones conservar, proteger e incluir en la Lista del Patrimonio del Commonwealth o en la Lista Internacional del Patrimonio, todo los sitios con un significado histórico. Al mismo tiempo, se va a incluir en esta misma acta lo referente al Acta de Conservación del Entorno y la Biodiversidad de 1999, que trata, a grandes rasgos, sobre la protección de los entornos ecológicos y la biodiversidad, el uso sostenible de los recursos y la conservación del patrimonio, y promueve de manera categórica el uso de los recursos y el conocimiento de las etnias originarias, llamadas inapropiadamente aborígenes, sobre la naturaleza.[31] En Canadá, por ejemplo, no todo el país tiene un origen anglosajón, sin embargo, se ha ubicado en este apartado, ya que la cultura anglosajona es la dominante. En la Carta del Departamento del Patrimonio Canadiense de 1995, perteneciente al Ministerio del Patrimonio de Canadá, se le han otorgado poderes, deberes y funciones, sobre todo a lo relativo a la identidad y valores canadienses. También apoya a la

[30] La Ley de Parques Nacionales de 1949, la Ley de Monumentos Antiguos y Áreas Arqueológicas de 1979 y el Acta del Patrimonio Nacional de 1983, The Offcial Home of Reviced Anected UK Legislatio, en http://www.legislation.gov.uk.

[31] La ley del Patrimonio Natural Australiano de 1997, Acta de Conservación del Entorno y la Biodiversidad de 1999 y la del Consejo Australiano del Patrimonio de 2003 fueron consultadas en: https://www.legislation.gov.au/ y http://www.environment.gov.au.

protección y el desenvolvimiento cultural del patrimonio y a las áreas naturales o históricas significativas para la nación. Asimismo, el ministerio promueve la importancia de los "derechos humanos y los fundamentos de libertad, el multiculturalismo y las artes". En este sentido, es necesario resaltar que en esta ley también se ha hecho un gran aporte en cuanto a la protección del patrimonio cultural y la creación de los parques nacionales, sitios históricos y otros elementos que constituyen el paisaje cultural canadiense, como son: "Los canales históricos (de agua), los campos de batalla, las áreas marítimas y patrimonio ferroviario y todos sus edificios".

En lo referente al patrimonio natural y los sitios históricos, Canadá también cuenta con la Ley de Protección de los Parques Nacionales y los Sitios Históricos. Aunque no habla sobre los paisajes específicamente, en el Acta de Parques y Reservas Nacionales Canadienses de 1985, sí se aborda el tema de que los parques nacionales son de uso público, para su beneficio, la educación y el disfrute y, al mismo tiempo, es la población quien debe proteger estos sitios para así legarlos a las futuras generaciones. Por otro lado, cuando un área o una porción de un área es susceptible de convertirse en parque, perteneciente a las antiguas poblaciones o las *first nations* (primeras naciones), se debe hacer una negociación con el Gobierno, para que comprenda los derechos políticos hacia el territorio.[32]

Por último abordaremos a Estados Unidos, que es unos de los países con grandes reservas territoriales protegidas y también con un importante patrimonio cultural. En este país se declaró el primer parque nacional del mundo, el de Yellowstone, en 1872. Es una de las naciones más jóvenes, pero con una influencia internacional y con una gran cantidad de leyes sobre la protección del patrimonio histórico, cultural y natural. Como dato particular, aunque en el periodo de colonización y expansión se trató de exterminar a la población indígena, aún quedan restos materiales e inmateriales y también las comunidades ubicadas en reservas, que guardan las antiguas tradiciones, prácticas y saberes de este territorio.

Desde principios del siglo XX se han generado leyes de conservación de su patrimonio cultural, como el Acta de Antigüedades de 1906, que protegía la destrucción de cualquier objeto antiguo o de cualquier ruina histórica o prehistórica situada en el territorio, además de que se declaran públicas las mismas para el estudio arqueológico, la investigación científica y su conservación. Posteriormente se redacta la Ley de Sitios Históricos de 1935, donde se amplía el espectro y se declara al Estado como el responsable de "asegurar y preservar el patrimonio arqueológico, arquitectónico [...] para el pueblo de los Estados Unidos", además de los "sitios históricos y prehistóricos".[33]

---

[32] El Acta de Parques y Reservas Nacionales Canadienses de 1985 y la Carta del Departamento del Patrimonio Canadiense de 1995, se consultaron en https://www.ualberta.ca/law/.

[33] Federal Historic Preservation Laws. National Park Service USA, colsutada en https://www.nps.gov/history/index.htm.

Para la segunda mitad del siglo XX, el Gobierno redactó el Acta Arqueológica y de Preservación Histórica de 1960, que fue una extensión de la ley anterior, donde se pondrá de manifiesto que se "proveerá la preservación de los sitios históricos americanos, los edificios y los objetos de significado nacional [...]". Asimismo, otra ley que va en el mismo sentido es el Acta de Protección de las Reservas Arqueológicas de 1979, que complementa a la anterior e incluye "la protección de los recursos arqueológicos a causa del pillaje o destrucción del patrimonio en tierras indígenas. Se entiende por recursos arqueológicos a todos los restos de vida humana".

El régimen de protección en Estados Unidos está organizado según la administración, que declara y gestiona las áreas, existiendo tres niveles: federal, estatal y local. Además, los distintos sistemas federales se organizan según la agencia encargada de gestionar las áreas, sin que haya una división clara entre protección histórico/cultural y protección medioambiental. El sistema federal más importante es el de parques nacionales, que entre las categorías más relevantes incluye la de *parque nacional,* que está definida a partir de grandes lugares naturales con una gran variedad de atributos y en ocasiones importantes bienes históricos; donde la caza, la minería y las actividades de consumo no están autorizadas. Otra categoría de gran relevancia es el monumento nacional, que lo constituyen los hitos, estructuras y otros objetos de interés histórico o científico.

Como aportación importante en materia de paisajes y zonas patrimoniales existe el concepto de memorial nacional o área conmemorativa, que se caracteriza como un territorio dedicado a una persona o episodio histórico. También se considera como patrimonio lo que ellos denominan *sendero nacional*, que incluye senderos panorámicos e históricos, y las *vías parque*, como una carretera y un parque paralelo, en rutas pintorescas.

En el año 2000 se crea el Sistema de Conservación de Paisajes Nacionales, desde el cual se conservan una gran colección de paisajes. Este sistema es gestionado por la Bureau of Land Management (BLM), del Departamento de Estado de los Estados Unidos. Hasta ahora protege 130,000 km^2 de territorio en 12 estados del occidente de este país, que representa el 10% del total de su territorio. Además, el BLM es responsable del 40% del territorio federal. Otras de las entidades encargadas de los paisajes son el Servicio Forestal y el Servicio de Pesca y Vida Salvaje. En esta revisión de las leyes vigentes que tratan la idea de paisaje en el universo anglosajón, podemos decir que en general existen similitudes y coincidencias entre todas las leyes relacionadas a la conservación del patrimonio cultural de otros países, como se había previsto. Pero en particular, en el asunto de los paisajes culturales, este concepto está más arraigado en las prácticas de los países europeos, en comparación con los anglosajones, y esto se ve reflejado en los documentos, aunque sí existe una seria preocupación por parte de estos países por su patrimonio natural y paisajístico.

País	*Año*	*Documento*	*Tutela del paisaje*
Inglaterra	1929	*Reglamento del Instituto del Paisaje*	Conservación, estudio e investigación de los paisajes y del medio ambiente.
	1949	*Ley de Parques Nacionales*	Conservación y mejora de la belleza natural, la fauna y el patrimonio cultural de zonas especificadas.
	1983	*Acta del Patrimonio Nacional*	Áreas de conservación
Australia	1997	*Ley del Patrimonio Natural Australiano.*	Protección de la infraestructura medioambiental.
	2003	*Acta del Consejo Australiano del Patrimonio*	Lista del Patrimonio del Commonwealth. Sitios de significación histórica.
Canadá	1985	*Acta de Parques y Reservas Nacionales Canadienses.*	Protección los sitios históricos nacionales y de las áreas de las primeras naciones.
	1995	*Carta del Departamento del Patrimonio Canadiense.*	Protección del patrimonio y las áreas naturales o históricas significativas.
Estados Unidos	1960	*Acta Arqueológica y de Preservación Histórica*	Preservación de los sitios históricos.
	2000	Sistema de Conservación del Paisaje Nacional	Conservación de monumentos, áreas de conservación nacional, de la vida salvaje y de los ríos, de senderos históricos y reservas forestales.

Fuente: Elaboración propia basado en los documentos legales vigentes de cada país.

Cuatro 2. Documentos y leyes anglosajones que hacen referencia al paisaje.

Latinoamérica y la protección de su paisaje cultural

En América Latina las leyes modernas sobre la protección del patrimonio cultural comenzaron a surgir a partir del siglo XIX, retomando las ideas de la Revolución francesa, pero a diferencia de Europa, en Latinoamérica, al convertirse en un continente libre de las ataduras colonialistas, cada nuevo Estado fundó su idea de nación. Estas nuevas naciones fueron adecuando los conceptos de aquellas ideas, con el objetivo de construir una nueva identidad, independiente, surgida del sincretismo de dos culturas disímiles. En sus constituciones redactaron leyes dirigidas a la protección, promoción y a la conservación de sus bienes culturales y naturales, al tiempo que estimularon la difusión, formación e investigación científica del patrimonio cultural, para definir los bienes que construirían su patrimonio.

Las legislaciones actuales de protección del patrimonio cultural y natural en Latinoamérica han incluido en sus normas casi todas las categorías de bienes declaradas en los textos internacionales más importantes. Sin embargo, el tema del paisaje como bien cultural aún no se ha incluido en sus textos constitucionales o en sus leyes sobre conservación del patrimonio, ya que hasta hace relativamente poco tiempo es que nos hemos interesado en el estudio de los paisajes como patrimonio.

En todo el Continente americano existe un patrimonio de gran valor (histórico, cultural, estético, religioso), pero cada país concibe ciertos bienes como los hacedores de su cultura. Por ello, dentro del *corpus legal* de este apartado hemos incluido constituciones, que por cierto no todas hacen referencia al paisaje, y leyes del patrimonio cultural sólo de algunos países americanos, que consideramos como los textos más significativos. Esto no quiere decir que los textos de otros países sean menos importantes, sino que las siguientes leyes constituyen aportaciones de gran relevancia para la protección del patrimonio en América Latina, sobre todo en la línea temática que nos ocupa.

Comenzando por Argentina, la Ley 12,655, de 1940, que es una de las primeras leyes en acordar, de forma similar a la portuguesa, que todos los habitantes deben gozar "[...] del derecho a un ambiente sano, equilibrado, apto para el desarrollo humano y para que las actividades productivas satisfagan las necesidades presentes sin comprometer las de las generaciones futuras; y tienen el deber de preservarlo". Además, coincide con las demás leyes en que las autoridades son las que "proveerán la protección de este derecho, a la utilización racional de los recursos naturales, a la preservación del patrimonio cultural, natural y de la diversidad biológica, y a la información y educación ambiental".[34]

En 1994, en su constitución no existe referencia sobre el paisaje, pero en la Carta Argentina del Paisaje, que aunque no es reconocida de forma oficial por el Estado, es una referencia ya que plantea la gestión, la educación y la creación de inventarios como la fórmula para poder proteger los paisajes con valor cultural. Pero en Brasil, a diferencia de Argentina, en su Constitución de 1988 sí se hace referencia explícita a los bienes naturales, los paisajes y el patrimonio intangible. En su artículo 216 se establece que el patrimonio cultural brasileño se constituye con "los bienes de la naturaleza material e inmaterial, tomados individualmente o en conjunto, ya que son portadores de referencia, de identidad y de memoria los cuales incluyen: las formas de expresión, los modos de criar, hacer y vivir", también "los conjuntos urbanos y sitios de valor histórico, paisajístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico y científico".[35]

Aunque este país cuenta con una de las leyes más antiguas del continente sobre el patrimonio cultural, el Decreto de Ley 25 de Protección del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional de 1937, será su constitución la que de manera más explícita se va a referir a la conformación de sus bienes culturales, además de ratificar, en 1977, con un decreto legislativo, la recomendación emanada de la Convención de Protección del Patrimonio Cultural y Natural de 1972, al igual que otros países de América Latina.

[34] Las referencias a las constituciones y leyes de Argentina, Colombia, Paraguay y Bolivia han sido obtenidas de la Base de Datos Políticos de las Américas, *Conservación del patrimonio cultural de la nación. Análisis comparativo de constituciones de los regímenes presidenciales*, Georgetown University y Organización de Estados Americanos, en http://pdba.georgetown.edu/Constitutions/constudies.html.. www.pdba.georgetown.edu.

[35] Constitución de la República Federativa de Brasil, 1988, consultada en http://www.brasil.gov.br/.

Por otro lado, en la Constitución de Paraguay de 1992, en el artículo 81, que trata sobre el patrimonio cultural, hace una aportación interesante con las ideas de *espacio de valor histórico* y de *entornos físicos*, las cuales se acercan a la idea de paisaje. Dice que es el Estado el que debe valorar como bienes "[...] los espacios de valor histórico, arqueológico, paleontológico, artístico o científico, así como de sus respectivos entornos físicos, que hacen parte del patrimonio cultural de la Nación". Es relevante que de manera clara trata la importancia de los espacios de valor y sus entornos físicos como bienes que deben ser conservados.

También en la Constitución colombiana de 1991, al igual que en la mayoría de las constituciones, el Estado reconoce y protege la diversidad cultural de la nación y tiene como obligación proteger las riquezas naturales. Debemos resaltar que en su artículo 63 se habla de la importancia que tiene conservar los recursos naturales, pero se le da más relevancia aún al patrimonio arqueológico, como lo dice el artículo 72, ya que "conforman la identidad nacional, pertenecen a la Nación y son inalienables, inembargables e imprescriptibles".[36]

También en Colombia se creó la Carta Colombiana del Paisaje, y de la misma manera que la argentina, no es reconocida oficialmente, no obstante, destaca el reconocimiento, la valoración, la protección, la gestión y la planificación sostenible de los paisajes. De la misma forma y con los mismos objetivos en Chile, Bolivia y Costa Rica, se ha hecho un interesante trabajo en la redacción de sus Cartas sobre el Paisaje. Cabe destacar que en estos países no se hace referencia a paisajes en sus constituciones, por ello creo que la emisión de estas cartas es de gran importancia para la conservación del paisaje en Latinoamérica.

La Constitución boliviana de 1967, reformada en 2009, resulta interesante y la ponemos aquí, ya que aunque no trata a los paisajes, los valores son distintos a los del resto porque exaltó la riqueza artística colonial y declaró como tesoro cultural de la nación el culto religioso. Además, en el artículo 191 expresó que "el Estado organizará un registro de la riqueza artística, histórica, documental y religiosa, proveerá a su custodia y atenderá a su conversación", asimismo, "protegerá los edificios y objetos que sean declarados de valor histórico o artístico". En ésta no se hace referencia clara al patrimonio natural como en la Constitución de Costa Rica de 1949, que en su artículo 89 indica que entre los fines culturales más importantes de la República es proteger "las bellezas naturales, [en primer lugar y] conservar y desarrollar el patrimonio histórico y artístico de la Nación y apoyar la iniciativa privada para el progreso científico y artístico".

Por último, tenemos a México como uno de los países con un rico acervo patrimonial y de las naciones, que ha producido más leyes sobre protección del patrimonio cultural y natural en América Latina. Podemos encontrar ejemplos de normas dedicadas expresamente a proteger sus bienes culturales, desde sus primeros años como nación independiente, durante la Revolución de 1910 y sobre todo en el resto del siglo XX. Recordemos que los criterios de valoración fueron la excepcionalidad, lo artístico y lo arquitectónico, como lo más relevante de la historia de la cultura.

[36] Universidad de Nariño, Colombia, consultada en www.akane.udenar.edu.co

Ahora bien, en México no existe una ley nacional de protección de los paisajes. Sin embargo, se tienen muchas normas del pasado que nos hablan de cierto interés por la protección de este tipo de patrimonio cultural. Desde sus primeros años como nación independiente se comenzaron a tomar medidas para evitar el saqueo y tráfico ilícito de los bienes producto de las culturas prehispánicas y para proteger y estudiar las antigüedades, la naturaleza y los monumentos arqueológicos.[37] Justo diez años después de la consumación de la Independencia, en 1837, se formó *El establecimiento científico para la investigación, la conservación de los productos de la industria, la historia natural y jardín botánico*.[38] Decreto que de alguna manera marcó un momento que puso en valor al paisaje, no precisamente como lo concebimos ahora, pero como un bien económico que había que tutelarse.

Con la creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en 1939, se materializaron las preocupaciones y los ensayos de todo un siglo de búsqueda de una identidad nacional, concerniente a la conservación del patrimonio cultural. Aun así, fue hasta 1972 que se redactó la ley que rige actualmente los bienes culturales, la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticos e Históricos, reformada en 1993. Además, se fundaron otras instituciones, como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes. Otras leyes relacionadas con el patrimonio mexicano son la Ley de Bienes Nacionales de 1985 y las relacionadas con la protección de áreas naturales donde se refieren bienes culturales, árboles o bosques históricos emanadas de la Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales.[39]

Ni en la Constitución, ni en otras leyes federales se habla de paisaje, sólo a excepción de algunas leyes estatales recientes. Sin embargo, han surgido iniciativas, como la Carta Mexicana de Paisajes I y II, ambas promovidas por la Sociedad de Arquitectos Paisajistas de México, y la Carta de Puebla sobre los Paisajes Patrimoniales, generada en la Primera Jornada de Paisajes Patrimoniales, organizada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Cabe destacar que en la segunda edición de la jornada se creó la Red Mexicana de Estudios sobre Paisajes Patrimoniales (REMEPP), que tiene como objetivo crear consensos respecto a la gestión de los paisajes con valor patrimonial y promover su importancia no sólo para la investigación, sino para la concientización de la comunidad hacia la conservación de nuestro entorno, como un recurso cultural, que provoque la cohesión social y la idea de que el paisaje cultural es un derecho ciudadano.

[37] En 1925 se constituye el Museo Nacional y la Inspección General de Monumentos Arqueológicos. Comunicado de Lucas Alamán, Secretario de Estado, al Rector de la Universidad de México, relativa a la formación de un Museo Nacional. Julio César Olivé Negrete y Bolfy Cottom, coords., *INAH una Historia. Leyes, reglamentos, circulares y acuerdos*, vol. 3 (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003), 201.
[38] Decreto promulgado por el vicepresidente de la República, Anastasio Bustamante, para la formación de un establecimiento que comprenda las antigüedades, productos de la industria, historia natural y jardín botánico. Olivé Negrete y Bolfy Cottom, coords., *INAH INAH una Historia. Leyes, reglamentos, circulares y acuerdos,* op. cit., 205.
[39] Sonia Lombardo, «La visión actual del patrimonio cultural arquitectónico y urbano de 1521 a 1900», en Enrique Florescano, comp., *El patrimonio cultural de México* (México: Fondo de Cultura Económica y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993), 181.

PAÍS	AÑO	DOCUMENTO	TUTELA DEL PAISAJE
ARGENTINA	1994	Constitución	No hay referencia sobre el paisaje
	2010	Carta argentina del paisaje	Gestión, educación, difusión e inventarios.
BRASIL	1988	Constitución	Los conjuntos urbanos y sitios de valor histórico, paisajístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico y científico.
	2010	Carta brasileña del paisaje	Derecho al paisaje a toda la población indiscriminadamente.
PARAGUAY	1992	Constitución	Espacio de valor histórico y de entornos físicos.
COLOMBIA	1991	Constitución	No hay referencia sobre el paisaje
	2012	Carta colombiana del paisaje	Reconocimiento, valoración, protección, gestión y planificación sostenible de los paisajes.
CHILE		Constitución	No hay referencia sobre el paisaje
	2010	Carta chilena del paisaje	Patrimonio paisajista
BOLIVIA	2009	Constitución	No hay referencia sobre el paisaje
	2013	Carta boliviana del paisaje	El paisaje es un bien único e intangible, que debe ser protegido, valorizado y reconocido
COSTA RICA	1949	Constitución	No hay referencia sobre el paisaje
	2010	Carta Costarricense del Paisaje	Los paisajes naturales, culturales y patrimoniales sean reconocidos, protegidos, recuperados y mejorados.
MÉXICO	1917	Constitución	No hay referencia sobre el paisaje
	1972	Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticos e Históricos,	No hay referencia sobre el paisaje
	1985	Ley de Bienes Nacionales	No hay referencia sobre el paisaje
	2011	Carta Mexicana del Paisaje	Paisaje como bien público
	2014	Carta de Puebla sobre paisajes patrimoniales.	Paisaje patrimonial como un derecho ciudadano.
	2017	Ley sobre cultura	

Fuente: Elaboración propia basado en las leyes vigentes de cada país.

Cuadro 3. Documentos y leyes latinoamericanas que hacen referencia al paisaje.

Para concluir con esta revisión, debo hacer mención que en las legislaciones latinoamericanas está escrita la importancia que cada nación le da a su patrimonio, con aportes o características que las hacen singulares tal y como la relevancia que se les da a las bellezas naturales en Costa Rica o la religión en Bolivia, o como en Argentina, que se le da menos importancia al patrimonio natural, siendo un país con grades reservas naturales, a diferencia de Brasil, que lo resalta junto con el patrimonio inmaterial. Aun así, el tema legislativo sobre paisaje aún es materia pendiente, aunque

se han hecho aportaciones de índole más regional o local, por ejemplo, ante la falta de referencias al paisaje cultural en las constituciones de los países latinoamericanos y, por supuesto, por el interés cada vez más generalizado en el paisaje, han surgido iniciativas por parte de asociaciones de arquitectos, principalmente, cuyo objetivo es abordar la problemática y la puesta en valor de los paisajes.[40]

Reflexiones finales

La protección jurídica del patrimonio cultural en general, y la del paisaje cultural en particular, que sea capaz de garantizar la adecuada salvaguarda de los bienes (culturales y naturales, tangibles e intangibles) significaría establecer su permanencia para las generaciones futuras, y esto sólo se concretará mediante la existencia de leyes específicas de preservación. Así es como las comunidades herederas del patrimonio tendrán la oportunidad de disfrutar los testimonios del pasado de la misma manera, o mejor de como lo hacemos nosotros. Por lo tanto, es fundamental la creación, la reforma o modificación de leyes destinadas a regular el complejo universo como del patrimonio.

Empero, el problema real que enfrentan particularmente los paisajes culturales reside tanto en el orden legal como en su *reconocimiento*. En este sentido, es muy importante que en los textos legales estos bienes se traten como posibles candidatos a ser considerados parte del patrimonio cultural local, nacional o de la humanidad, al igual que los bienes artísticos o históricos. La sola enunciación en el texto legal permitiría iniciar una acción para su protección. Hay que insistir en que si en las leyes sobre el patrimonio cultural no hay nada escrito en relación con el paisaje como patrimonio, su defensa será mucho más difícil.

Por lo tanto, la suma de bienes culturales y naturales, tangibles e intangibles en un espacio territorial determinado, es decir un paisaje cultural, no solamente debe ser considerada como categoría patrimonial en las leyes, sino que debe ser incluida e integrada en una visión más dinámica de los bienes culturales que representan la memoria, la historia, la identidad y el desarrollo de un país. En un inicio, las primeras características que definieron un bien como patrimonio cultural fue de orden estético, hoy, las políticas sobre estos bienes requieren de una sensibilización social que vaya más allá, ya que el valor de un patrimonio es polisémico.

Es importante decir que en torno a la sociedad existe un orden jurídico reconocido que establece el equilibrio sólo en términos teóricos; es decir, que apunta a lo deseable, aunque esto no siempre se lleve a la práctica. Este orden también refleja su problemática y su preocupación por regular

[40] La Iniciativa Latinoamericana del Paisaje (LALI, por sus siglas en inglés), la Federación Internacional de Arquitectos Paisajistas (IFLA, por sus siglas en inglés) y otras organizaciones internacionales, como la Convención Europea del Paisaje (ELC, por sus siglas en inglés) aspiran a crear una Convención Internacional del Paisaje. LALI es una declaración de principios éticos fundamentales para promover el reconocimiento, la valoración, la protección, la gestión y la planificación sostenible del paisaje latinoamericano, mediante la adopción de convenios (leyes-acuerdos-decretos-ordenanzas) que reconozcan la diversidad y los valores locales, nacionales y regionales, tanto tangibles como intangibles del paisaje, así como los principios y procesos pertinentes para salvaguardarlo.

un aspecto específico del orden social, en la medida en que éste manifiesta su necesidad de soluciones concretas. Por norma general, las leyes van siempre un paso atrás de los cambios exigidos por la realidad social, y es por esta razón que el reconocimiento en un documento legal es siempre necesario, ya que esto respondería a dicha exigencia social.

La historia nos dice que todas las sociedades, desde las económicamente más desarrolladas hasta las más pobres, anhelan conservar sus bienes naturales y culturales. Y esto es así porque de esta forma se descubren o resguardan sus raíces, se interpretan y se integran con su entorno paisajístico y, al mismo tiempo, se validan y se perpetuan los rasgos de la identidad. Sabemos que para alcanzar semejante misión es necesario invertir recursos humanos, tecnológicos, jurídicos y financieros. La forma y eficiencia con que se busque cumplir con ese deseo se traducirá en la solidez de las normas jurídicas y la fortaleza de las instituciones que las aplican. Esa solidez no siempre depende de la situación económica del país, porque existen pueblos pobres que han sabido conservar sus tradiciones y su marco ambiental con más ímpetu que los países ricos.

Cuando echamos un vistazo a nuestros paisajes como un bien cultural, en muchas ocasiones estamos viendo "lo que queda", es decir, las "ruinas" de ecosistemas empobrecidos o sitios degradados por el impacto de diversas actividades humanas. Si miramos hacia adelante, tratando de imaginar el mundo que deseamos legar a las generaciones venideras, tendremos, necesariamente que pensar en cómo poner en práctica políticas y medidas de gestión más eficaces que las llevadas a la práctica hasta el presente.

Debemos hacer frente al más importante problema de la gestión, que es la falta de sentido de pertenencia. Nadie con el mínimo sentido común derramará barriles contaminantes sobre los contenedores de agua de su casa. Difícilmente se exhumarían los restos de los antepasados o se cambiarían las obras de arte exhibidas en su casa por falsificaciones. Desafortunadamente, existe una gran cantidad de antecedentes y demostraciones de haber perpetuado este tipo de hechos en el terreno del patrimonio cultural y eso hay que detenerlo con la creación de nuevas leyes que protejan nuestras riquezas culturales, ambientales y territoriales como bienes del patrimonio cultural.

En un futuro marco jurídico sobre el paisaje en México, será definitivamente de orden político el camino que presentaría cualquier escala de intervención sobre el territorio y el paisaje. Se tendrá que optar, entre otras cosas, por modificar la actual legislación sobre el patrimonio cultural, establecer una nueva legislación de carácter sectorial federal o actualizarla, además incluir entre otros bienes, al paisaje cultural, incorporando al territorio como un concepto transversal.

Los objetivos de calidad para un paisaje cultural en concreto deben surgir de la formulación de políticas públicas que coincidan con las aspiraciones de la colectividad. Para la protección del paisaje, es necesario tomar las acciones destinadas hacia la preservación del paisaje, la gestión, junto con actividades dirigidas hacia un desarrollo sostenible, para garantizar el mantenimiento

regular del paisaje y para guiar y armonizar las transformaciones inducidas por los procesos sociales, económicos y ambientales. También, será fundamental una ordenación del paisaje con carácter prospectivo para la mejora, la recuperación o la creación de paisajes culturales.

Las normas o leyes para la protección del paisaje patrimonial deben establecer disposiciones que pueden ser aplicadas en cualquier territorio nacional, en áreas tanto naturales como rurales, forestales, urbanas o industriales, tanto a los paisajes singulares como a los paisajes cotidianos o degradados. El objetivo final deberá ser la creación de una normativa sobre el paisaje, que tome de referencia otras legislaciones y ser referencia para otras también, y al mismo tiempo para cumplir con actuaciones específicas en el ámbito de la tutela del paisaje, sin perjuicio de aquello que dispongan otros planes y los programas de protección.

Así pues, los principios inspiradores de una nueva legislación del paisaje en México deberán ser el reconocimiento, la protección, la gestión y la ordenación del territorio, con la finalidad de preservar sus valores naturales, patrimoniales, históricos, culturales, sociales y económicos en un marco de desarrollo sostenible. Por otro lado, promover la colaboración de la iniciativa privada para el impulso de las actuaciones en el paisaje, con la tutela del Estado y, por supuesto, impulsar la participación de agentes sociales, profesionales e instituciones públicas o privadas para la defensa y conservación de los paisajes, además de la formación en materia del paisaje.

Como herramienta metodológica, en la normativa es necesaria la elaboración de catálogos del paisaje como instrumentos para la protección, gestión y ordenación. Estos catálogos son importantes porque sirven para realizar inventarios de valores del paisaje, de la enumeración de las actividades y los procesos que inciden en su configuración. También sirven como guía para recorridos y espacios para la percepción de los paisajes, para la delimitación de unidades del paisaje, para la definición de objetivos de calidad de cara a las mismas unidades, ya que expresan las aspiraciones de la colectividad. Además, una propuesta de medidas y acciones para cumplir con los objetivos de la calidad del paisaje debe ser elaborada.

Finalmente, la percepción del paisaje también es un componente básico en el proceso de conocimiento del territorio, ya que permite abordar una planificación. Para ello, en las legislaciones se debe prever la creación de laboratorios del paisaje para la observación, que tengan como objetivo la diagnosis, propuesta, estudio y sensibilización de la sociedad para la preservación, protección, gestión, restauración y mejora del paisaje en un marco de desarrollo, además de la protección del medio ambiente y el uso racional del suelo, la de energía y recursos en general. Con ello se podrá encontrar la otra pieza clave que es la elaboración de las cartas del paisaje como herramientas para creación de propuestas de estrategias de protección y gestión.

Bibliografía

Barcelona Llop, Javier. «Patrimonio cultural». En González García, Julio V. (dir.). *Derechos de los bienes públicos*, Valencia: Tirant lo Blanch, 2009.

Carozzi, Gigliola. *La arqueología industrial*. México: Universidad Iberoamericana, 1998.

Choay, Françoise. *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Gandolfi, Cinzia. «Els instruments de protección i valoració del paisatge a Italia: el caso de la Toscana». En Nogué, Joan, Puigbert, Laura y Bretcha, Gemma, eds. *Ordenació i gestió del paisatge a Europa*. Barcelona: Observatori del Paisatge de Catalunya, 2009.

García de Enterría, Eduardo. «Consideraciones sobre una nueva legislación del patrimonio artístico, histórico y cultural». *Revista Española de Derecho Administrativo*, No. 39 (octubre-noviembre, 1983): 576.

González Varas, Ignacio. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra, 2000.

Lombardo, Sonia. «La visión actual del patrimonio cultural arquitectónico y urbano de 1521 a 1900». En Florescano, Enrique, comp. *El patrimonio cultural de México*. México: Fondo de Cultura Económica y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

López Bravo, Carlos. *El patrimonio cultural en el sistema de derechos fundamentales*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

M. Washer, Dirk y Schröder, Rob. «Les polítiques del paisatge als Païsus Baixos». En Nogué, Joan, Puigbert, Laura y Bretcha, Gemma, eds. *Ordenació i gestió del paisatge a Europa*. Barcelona: Observatori del Paisatge de Catalunya, 2009.

Olivé Negrete, Julio César y Cottom, Bolfy, coords. *INAH una Historia. Leyes, reglamentos, circulares y acuerdos*. vol. 3. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003.

Pa-Preto Morgado de Almeida, Fernando. *O patrimonio cultural no planeaemento e no desenvolvimento do territorol. Os Planos de ordenamento de parques arqueológicos*. Portugal: Universidad do Porto, 2005.

Paül, Valeriá y Queralt, Arnau. «Les políticas i els inntruments de protección, gestión y ordenación del paisatge a l´Estat Espanyol». En Nogué, Joan, Puigbert, Laura y Bretcha, Gemma, eds. *Ordenació i gestió del paisatge a Europa*. Barcelona: Observatori del Paisatge de Catalunya, 2009.

Ramírez García, Filiberto. *Legislación del patrimonio edificado*. Perú: Universidad Ricardo Palma, 2005.

Sánchez Mesa Martínez, Leonardo. «Nueva normativa italiana sobre bienes culturales: el Código de los Bienes Culturales y Paisajísticos». *Patrimonio Cultural y Derecho*, No. 11 (2004): 251-257.

Seguin, Jean François. «Identificació i qualificació del paisatges: léxperiència francesa del altles del paisatge». En Nogué, Joan, Puigbert, Laura y Bretcha, Gemma, eds. *Ordenació i gestió del paisatge a Europa*. Barcelona: Observatori del Paisatge de Catalunya, 2009.

Severo Giavannini, Massimo. «I beni culturali». *Rivista Trimestrale di Diritto Publico*, año 26 (1976): 3-38.

Stremlow, Matthias. «Paisatge i desenvolupament sostenible: projeccions de future: Resultats del projecte suís Paysage 2020». En Nogué, Joan, Puigbert, Laura y Bretcha, Gemma, eds. *Ordenació i gestió del paisatge a Europa*. Barcelona: Observatori del Paisatge de Catalunya, 2009.

Swanwick, Carys. «L´evacuación del carácter del paisatge al Regne Unit». En Nogué, Joan, Puigbert, Laura y Bretcha, Gemma, eds. *Ordenació i gestió del paisatge a Europa*. Barcelona: Observatori del Paisatge de Catalunya, 2009.

Vaquer Caballería, Marcos. *Estado y cultura: la función cultural de los derechos públicos en la Constitución española*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Aceres y Universidad Carlos III de Madrid, 1998.

Washer, Dirk M. y Schröder Rob. «Les polítiques del paisatge als Païsus Baixos», en Nogué, Joan, Puigbert, Laura y Bretcha, Gemma, eds. *Ordenació i gestió del paisatge a Europa*. Barcelona: Observatori del Paisatge de Catalunya, 2009.



De la percepción del paisaje a su consideración como derecho. El largo camino para el paisaje en México

Martín Manuel Checa-Artasu

Introducción

Se indaga, en primera instancia, sobre la percepción del paisaje como elemento medular para tomarlo en consideración y comprenderlo. Ello es así debido a que la percepción es una construcción mental inherente a cada ser humano, sujeta a valoraciones estéticas que requiere de conciencia y conocimiento. Esto último permite una valoración del paisaje, personal o colectiva, que lo entiende como el reflejo de un territorio conformado en el tiempo por factores políticos, sociales, económicos y culturales. La supuesta falta de percepción del paisaje en México conlleva a desconocer las dinámicas que se dan en el territorio en el que se vive. Es por ello necesario activar la toma de conciencia de los significados múltiples del paisaje, que deriva en la construcción del derecho a un paisaje, concepto analizado someramente en este texto, que no es otra cosa que la demanda de respeto hacia el territorio donde la sociedad cohabita y que está siendo agredido.

¿Se perciben los paisajes en México?

La pregunta con la que iniciamos este texto no exenta de polémica y dificultad para responder a cabalidad por la variedad de análisis que requiere; debe ser explicada considerando la realidad actual de México respecto a la conceptualización y análisis de sus paisajes. La misma surge, de forma reflexiva y con cierta voluntad de trazar un ejercicio mayéutico, considerando la supuesta escasa cultura del paisaje desarrollada en el país, analizada en un trabajo anterior.[1] La pregunta y sus respuestas nos ponen en el camino de la necesidad de construir estrategias de conocimiento, valoración y defensa del paisaje y el territorio ante la degradación que éste sufre actualmente.

Muy probablemente, al paisaje en México parece sucederle aquello que observó Aristóteles: "Lo que es común para la mayoría es de hecho el objeto de menor cuidado" (Política, Libro II, cap.3). Ello podría explicar, la presunta poca cultura paisajera, siguiendo los parámetros berquianos para su análisis.[2] El paisaje está ahí, pero no se le tiene cuidado alguno y ello ha hecho que en México el paisaje no sea reconocido desde un punto de vista legal y también desde el punto de vista analítico, donde ha sido superado por otras categorías de análisis del espacio geográfico que sí tienen cierta presencia en las leyes.

Aun así, tratando de responder a la pregunta planteada y asumiendo que el paisaje siempre es percibido en tanto es una construcción que el ser humano hace como parte de un ejercicio de aprehensión de la naturaleza, debemos decir que la supuesta falta de percepción del paisaje en

[1] Martín Checa Artasu, «Oportunidades y carencias para una cultura del paisaje en México. Algunas notas». En M. Checa Artasu, A. García Chiang, P. Soto Villagrán y P. Sunyer Martín, coords., *Paisaje y territorio. Articulaciones Teóricas y Empíricas* (México: Tirant Lo Blanch y Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 2014), 389-423.
[2] Augustin Berque, *El pensamiento paisajero* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009).

México es relativa. Se percibe el paisaje, pero probablemente falta una valoración social de lo que éste significa. Falta alentar los valores que del mismo se desprenden y que son acciones para comprender y valorar lo que acontece con el territorio, entendiendo que el paisaje es un reflejo de éste. En definitiva, siguiendo a Aristóteles, el paisaje es un bien común del que no se tiene el menor cuidado, y por ello pareciera que no se percibe cuando lo que acontece es que no se valora, ni se comprende, o si se hace solamente, es de forma minoritaria.

Precisamente, esto último se observa desde el análisis científico. Recientes trabajos ilustran que el paisaje es y está y que hay que potencializarlo en términos de su comprensión y valoración.[3] Algo similar sucede desde la academia, donde se han creado y desarrollado posgrados afines al análisis del paisaje, pero que aún son incipientes o están demasiado encorsetados disciplinariamente, como sucede con algunos cercanos a la arquitectura. Falta mucho, en cambio, para destacar el papel del paisaje en relación con el entendimiento de territorios y culturas locales desde ámbitos como la educación o el turismo, donde converge gran cantidad de población.

De igual forma, a pesar de los bastantes análisis de paisaje realizados, hay una falta de reconocimiento activo y pleno de las especificidades culturales y étnicas que se dan en México. Ello ha obliterado la percepción del paisaje y, por ende, del territorio que tienen muchos colectivos, indígenas o no.[4] Esos mismos colectivos tienen, en no pocos casos, una percepción del paisaje compleja y propia, que además, se contrapone con la visión eurocéntrica de lo que se entiende por percibir el paisaje.

En México, el paisaje es y está; simplemente falta crear los mecanismos por medio de la educación para entenderlo en plenitud como parte esencial de lo que es el país.

[3] *Cfr.* Arturo García y Julio Muñoz, *El paisaje en el ámbito de la geografía* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Geografía, 2002), 117; P. S. Urquijo y G. Bocco, «Los estudios de paisaje y su importancia en México, 1970-2010», *Journal of Latin American Geography*, vol. 10, No. 2 (2011): 37-63; José de Jesús Hernández López, *Paisaje y creación de valor: la transformación de los paisajes culturales del agave y del tequila* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2013), 306; Mariano Castellanos Arenas, *El Patrimonio cultural territorial, El Paisaje, historia y gestión* (Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélez Pliego, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Educación y Cultura, y Asesoría y Promoción, 2015), 235; Amaya Larrucea Garritz, *País y paisaje. Dos Invenciones del siglo XIX mexicano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2016), 223; Mariano Castellanos Arenas, Francisco Vélez Pliego y Edmundo Hernández Amador, *Paisajes patrimoniales. Investigación y gestión en el siglo XXI* (Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélez Pliego, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Educación y Cultura. Asesoría y Promoción, 2017), 194.

[4] Cfr. Alejandro Fregoso, Alejandro Velázquez, Gerardo Bocco y Gonzalo Cortéz, «El enfoque de paisaje en el manejo forestal de la comunidad indígena de Nuevo San Juan Parangaricutiro, Michoacán, México». *Investigaciones geográficas*, vol. 46, (2001): 58-77; A. M. Barabas, coord., *Diálogos con el Territorio. Simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México*, 4 vols. (México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003); A. M. Barabas, «La construcción de etnoterritorios en las culturas indígenas de Oaxaca», *Desacatos*, vol. 14, (2004): 145-168; A. M. Barabas, El pensamiento sobre el territorio en las culturas indígenas de México, *Avá*, vol. 17 (2010); A. M. Barabas, «La territorialidad indígena en el México contemporáneo», *Chungará* (Arica), vol. 46, No. 3 (2014): 437-452; Piero Gorza, *Habitar el tiempo en San Andrés Larráinzar: paisajes indígenas de los Altos de Chiapas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México y El Colegio de Michoacán, 2006), 293; B. E. Madrigal Calle, M. Escalona Maurice, R. Vivar Miranda, «Del meta-paisaje en el paisaje sagrado y la conservación de los lugares naturales sagrados». *Sociedad y Ambiente*, vol. 1, No. 9 (2016): 1-25.

Sobre la percepción del paisaje

Siguiendo el llamado de la pregunta que inicia el apartado anterior, se hace necesario indagar sobre lo que se entiende por percepción del paisaje. En este sentido, Georg Simmel, en un artículo titulado "Filosofía del paisaje", publicado en 1911, nos ayuda a comprender el papel que juega la percepción de paisaje en la psique humana. Para este filósofo y sociólogo alemán, el paisaje es un ejercicio de toma de conciencia mediante de un ejercicio visual que hacemos en y con la naturaleza. Un ejercicio que genera una unidad inteligible que va más allá de la suma de elementos que podemos observar en la naturaleza. En este punto, conviene apuntar que Simmel da a las obras del hombre que se integran en la naturaleza, la consideración de elementos.

Por tanto, para Simmel el paisaje es una visualización de la naturaleza dándole sentido desde un determinado punto de vista, elaborado por un hombre (puede ser un conjunto de hombres) actuando como observador, un punto de vista que tiene que ver con sus conocimientos, su marco cultural, religioso, social o económico. En pocas palabras, el paisaje es una recreación hecha por el hombre de una parte de la naturaleza, a la que le da algún significado; es una construcción mental asumida por los sentidos, primordialmente por la vista, aunque puede haber la participación de otros.[5] Por tanto, el hecho de percibir es inherente a la creación de un paisaje. Percibimos a la par que damos significado en un proceso de intercambio de ida y vuelta, entre el objeto percibido y el sujeto perceptor, donde el paisaje se expresa por medio del hombre.[6] Un proceso que, en un análisis más preciso, se compone de tres etapas consecutivas y cíclicas: 1) experiencia; 2) cognición, y 3) evaluación o preferencia.[7]

Vale la pena en este punto mencionar que desde hace décadas, se sabe que ciertos aspectos de la personalidad del hombre muestran una correlación significativa con las preferencias respecto a la percepción y aprehensión del paisaje. Una amplia bibliografía disponible en relación con la personalidad y la estética nos indica que existe una correlación más o menos clara entre paisaje, preferencias y personalidad.[8] Los paisajes emiten una serie de signos, reflejo de un territorio con identidad, que generan una impresión estética que se traduce en una reacción de aprecio o no, en una preferencia que tiene como origen un complejo sistema de factores innatos y adquiridos.[9] Es decir, el aprecio o preferencias por determinados paisajes frente a otros tiene como base

[5] Federico A. López Silvestre, «Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje», *Quintana. Revista de la Facultade de Xeografía e Historia*, vol. 2 (2003): 287-303.
[6] François Jullien, *La gran imagen no tiene forma* (Barcelona: Alpha Decay, 2008).
[7] J. V. Punter, «Landscape aesthetics: a synthesis, and critique», en J. R. Gold y J. S. Burgess, eds., *Valued environments* (Londres: Allen and Unwin, 1982), 100-123.
[8] F. Sánchez Royo, *Actitudes ante el paisaje* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1974); Araceli Maciá Antón, «Paisaje y personalidad», *Estudios de psicología*, vol. 1 (1980): 31-38; Andrés Bruno Rivera, García J., Albarado, J. Cruz, Arturo Pérez Vázquez, Felipe Gallardo López y Mónica de la Cruz Vargas Mendoza, «La percepción en la evaluación del paisaje», *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas*, vol. 9 (2014), 1811-1817.
[9] P. Dearden, «Factors influencing landscape preferences: an empirical investigation», *Landscape planning*, vol. 11, No. 4 (1984): 293-306; B. P. Kaltenborn y T. Bjerke, «Associations between environmental value orientations and landscape preferences», *Landscape and urban planning*, vol. 59, No. 1 (2002): 1-11; K. J. Williams y J. Cary, «Landscape preferences, ecological quality, and biodiversity protection», *Environment and Behavior*, vol. 34, No. 2 (2002): 257-274.

reacciones de origen biológico, social y personal.[10] De hecho, la valoración de los paisajes es una consecuencia de estrategias más amplias incorporadas a la personalidad de un individuo, de las que se derivan sus actitudes hacia el mundo y sus semejantes.[11]

Además de ello, retomando de nuevo a Simmel, advertimos que percibir un paisaje supone la compartimentación de la naturaleza en ese constructo sicológico que es el paisaje. Una compartimentación que no tiene límites claros, todo lo contrario, son difusos. Él aduce que ello es debido al hecho de que la naturaleza es un ente infinito que nos permite múltiples conexiones espirituales y que el hecho de trocearla en paisajes no le anula esa característica. Ello es importante, pues permite que el mismo hombre que creó un paisaje cree otros muchos, de forma infinita.[12] La consideración simmeliana del paisaje es, por tanto, dual: naturaleza *vs.* paisaje, totalidad *vs.* particularidad. En definitiva, para él:

> [...] el paisaje surge cuando la pulsión vital que anima la mirada y el sentimiento se desgaja de la homogeneidad de la naturaleza, pero igualmente cierto es, que el producto resultante, aún dentro de sus límites, se abre, desde sí mismo, para acoger lo ilimitado de la vida universal, la naturaleza.[13]

Simmel se preguntará qué es lo que activa esa pulsión vital. Concluye que es el devenir vital de cada uno de nosotros que aspira a determinados ideales. Una determinada visión del mundo modelada por la cultura, la religión, el conocimiento que activa sentimientos capaces de "crear arte", siendo el paisaje para Simmel un ejercicio de arte.

Ciertamente, se trata de una explicación excesivamente esencialista y poco convincente. Sin embargo, a lo largo del siglo XX, los avances de sicología nos han permitido saber un poco más sobre qué hace la mente para crear paisajes.[14] Aunque sería prolijo citar todas las aportaciones desde la sicología en relación a cómo construimos paisajes, vale la pena reseñar unos pocos ejemplos que de alguna forma resumen las principales líneas de análisis que se han establecido.[15] En primer término, los trabajos de William Ittelson,[16] quien, conceptualizando la percepción

---

[10] F. G. Bernáldez, *Invitación a la ecología humana. La adaptación afectiva al entorno* (Madrid: Tecnos, 1985); S. Bourassa, «A paradigm for landscape aesthetics», *Environment and Behaviour*, vol. 22, No. 6 (1990): 787-812.

[11] R. P. Abelló y F. G. Bernáldez, «Landscape preference and personality», *Landscape and Urban Planning*, No. 13 (1986): 19-28.

[12] Olgalicia Palmett Plata, «La multiplicidad del paisaje en el proceso cognitivo», *Revista CINTEX*, vol. 18 (2013): 185-221.

[13] Georg Simmel, *Filosofía del paisaje* (Madrid: Casimiro Libros, 2013 [1911]).

[14] Amita Sinha. «Landscape perception», *Readings in Environmental Psychology Series*, vol. 4 (1995); Edmond Khzam Díaz, «La percepción ambiental como significación del paisaje: implicancias teóricas desde la relación del ser humano y el entorno», *Revista Electrónica Ambiente Total. Ecología, Geografía, Urbanismo y Paisaje*, vol. 1 (2008), http://ambiente-total.ucentral.cl/pdf/at01_percepcion_ambiental-paisaje.pdf; Maarten Jacobs, «The production of mindscapes: a comprehensive theory of landscape experience» (tesis, Wageningen: Wageningen University, 2006), 268; Steffen Nijhuis, Ron van Lammeren y Frank van der Hoeven, *Exploring the Visual Landscape: Advances in Physiognomic Landscape Research in the Netherlands* (Amsterdam: Delft University Press, 2011), 334.

[15] E. H. Zube, J. L. Sell y J. G. Taylor, «Landscape perception: research, application and theory», *Landscape planning*, vol. 9, No. 1 (1982): 1-33.

[16] W. H. Ittelson, *Environment and cognition* (Nueva York: Seminar Press 1973).

ambiental, determina que la percepción de un paisaje es multimodal, da a la persona información periférica y central, mucha más de la que puede asumir. Ello permite que el perceptor de un paisaje pueda construir mensajes con significado simbólico, motivacional y que pueda organizar su experiencia en y con el paisaje a partir de unos determinados propósitos u objetivos que pueden ser utilitaristas o tener un carácter emocional, estético o relacional.[17] Un segundo ejemplo a reseñar es el concepto de "agentividad" del paisaje y del medio ambiente desarrollado por el movimiento *New Look in perception*. Para este colectivo de sicólogos la cognición del medio, el paisaje es una expresión de éste, se transforma en una relación en el medio y, por ende, el hombre posee un papel activo en la simbolización y significación del paisaje del cual forma parte.[18]

Un tercer ejemplo surge en la década de los noventa, Michel Collot,[19] usando la sicología de la percepción y las leyes de la Gestalt, redujo a tres los procesos mentales de unificación interna, tendencias dirá él, que se encuentran en la mente en el momento de crear un paisaje. Estas serían la tendencia a seleccionar, la tendencia a relacionar y la tendencia a anticiparse. La primera de ellas, la tendencia a seleccionar, se entiende como el atender a una o pocas cosas para impedir que la mente se colapse ante una gran cantidad de impulsos informativos. El horizonte, ciertos accidentes geográficos, ciertos elementos llamativos, ciertos colores, parecen facilitar esa labor de selección y, por ende, de formalización de un paisaje. Atendiendo a esta tendencia de selección, al mirar un paisaje también la mente realiza otra acción: la de simplificación, es decir, todo estímulo complejo tiende a ser visto de la forma más simple que permiten las condiciones dadas. Ello explicaría la aparente mirada superficial a los paisajes a la espera de recabar más atención sobre los mismos mediante el uso de algún método adecuado para ello.

Parejo a la simplificación, Collot concluyó que la mente propiciaba otra tendencia, la de relacionar o la de agrupar. El agrupar los diferentes estímulos que recibimos, en función de su cercanía o de su parecido físico, es una inclinación que aplicamos con particular ahínco cuando miramos un paisaje. Las decenas de matices de los colores, pero que agrupamos en un solo tono, y las muy variadas distancias a las que se disponen las cosas, intermediadas por la perspectiva, tienden a constituir grupos más grandes que favorecen una visión de conjunto que construye lo que es un paisaje. Por último, la tendencia a la anticipación permite que el observador complete lo inconcluso. Ésta es, acaso, la tendencia más compleja, de la cual resulta que la mente no se conforma, no quiere asumir con las primeras sensaciones recibidas y reconstruye aquello que *a priori* no es fácil de aprehender creando prolongamientos invisibles como partes de lo visible. El camino o el río que desaparecen tras unos árboles, la mente nos hace suponer que prosigue más allá en la invisibilidad, y la percepción nos hace tenerlos en cuenta.

[17] Irwin Altman y Kathleen Christensen, «Environment and Behaviour Studies: Emergence of Intellectual Traditions», *Human Behaviour and Environment*, vol. 11 (2012): 294; W. H. Ittelson, *Environment and cognition* op. cit., ; W. H. Ittelson, «Environmental perception and urban experience», *Environment and Behaviour*, vol. 10 (1978): 193-213.
[18] J. Bruner, *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva* (Madrid: Alianza Editorial, 1990).
[19] M. Collot, «Points de vue sur la perception des paysages». *Espace géographique*, vol. 15, No. 3 (1986): 211-217; M. Collot, «Point de vue sur la perception des paysages», en A. Roger, *La théorie du paysage en France* (1974-1994) (Seyssel, sur le Rhône: Editions Champ Vallon, 1995).

La suma del accionar mental de esas tres tendencias con la idea, que mencionaba Simmel, de la inevitable delimitación del paisaje en su aprehensión, nos hace componer una explicación de cuál es el proceso creativo de un paisaje. Éste es una construcción mental, generada mediante un largo proceso evolutivo y que forma parte de una de las tantas características adaptivas del ser humano al medio natural, resultado de algo que se ha convenido en llamar: biofília.[20] ¿Para qué podía servir aprehender la naturaleza en compartimentos llamados paisajes? Seguramente, era una respuesta a la necesidad de disponer de medios para el sustento vital (alimento, refugio, protección, ver sin ser visto, etc.). En este sentido, varios análisis parecen apuntar a ello.[21]

Dos metáforas para la aprehensión del paisaje: la mariposa y el espejo.

Tomando la idea de Simmel sobre la dualidad entre paisaje y naturaleza, entenderemos que percibir el paisaje obliga a mirar más allá, a percibir más allá, para comprender la real estructura de esa "naturaleza", que en otros términos esconde otras construcciones vinculadas al espacio geográfico: territorio, región, país, etc. En este punto quiero retomar dos metáforas que permiten entender mejor esa dualidad, todo con el interés de ir sobre la pista de si puede ser un paisaje desapercibido o no.

La primera de las metáforas nos la provee el historiador del arte Federico López Silvestre. Él considera al paisaje como una mariposa:

> El paisaje no es paisaje únicamente por constituir nuestra representación del mundo y no el mundo en sí. Tanto el ambiente como el país o el territorio son conceptos, es decir, representaciones del mundo en sí, y, sin embargo, no son exactamente lo mismo que el paisaje. El paisaje es un tipo especial de visión del país. Para llegar a esa noción, el mundo en sí debe ser procesado de dos modos: primero convirtiéndolo –como el país–, en representación o imagen mental del mundo –la vista o panorámica concreta– y, después, valorándolo, sintiéndolo o juzgándolo estéticamente. En este sentido, al paisaje le ocurre como a la mariposa: para llegar a existir debe sufrir una doble mutación. En primer lugar, debe nacer como oruga o fenómeno concreto –cierta vista, cierta panorámica, cierto país– y, en segundo lugar, debe transformarse en mariposa o idea estética. Esa mariposa puede ser diurna, bellísima y rica en colores –Bellavista, Vistalegre– o nocturna, fea, apolillada y hasta terrorífica –Malpaso, Tierramala. En todo caso, siempre se caracterizará por su aura estética, esto es, por ser sentida o juzgada estéticamente. Sólo aquella investigación que tenga en cuenta que el paisaje es como la mariposa y que para entender su génesis debe contemplarse esa doble mutación nos dará la medida exacta de su naturaleza.[22]

[20] Sthephen R. Kellert, *Kinship to mastery: Biophilia in human evolution and development* (Washington: Island Press, 2003), 257.
[21] Jay Appleton, *The experience of landscape* (Londres: Wiley, 1975); John Falk y John Balling, «Evolutionary influence on human landscape preference». *Environment and behaviour*, vol. 42 (2010): 479-493; Colin Ellard, *Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y en el corazón* (Barcelona: Ariel, 2016).
[22] Federico A. López Silvestre, «El paisaje, ¿nace o se hace? Teorías culturales del paisaje». *Revista Mètode, Paisaje/s. La corteza cambiante del territorio*, vol. 58 (2008): 18.

La metáfora de la mariposa nos ayuda entender que percibir un paisaje tiene dos niveles de acción. Uno más profundo, más inquisitivo que busca comprender cómo se conformó un determinado paisaje parte de una naturaleza concreta modelada más o menos por el hombre. Y uno más diletante y esteticista, que desde la vista busca conexiones para comprender la naturaleza subyacente en el paisaje.[23]

Una segunda metáfora es la de entender el paisaje como un espejo. Un antropólogo y un geógrafo nos allegan a la misma. Eric Hirsch[24] es un etnógrafo británico que se dedica al estudio de los grupos culturales de Papúa, Nueva Guinea. Una de sus preocupaciones ha sido la de conocer cómo otros grupos culturales ajenos al mundo occidental componen sus ideas de espacialidad, de territorialidad y qué determinada concepción del paisaje tienen. De esos estudios construye la propuesta que una mirada comprensiva al paisaje es de doble vía, a manera de un espejo que refleja una imagen, desde dentro del paisaje y desde fuera de él. Abundando en esa misma tesitura se expresa el geógrafo español Eduardo Martínez de Pisón:

> El paisaje no es sólo un panorama o un cuadro, una vista enmarcada, sino que tiene interior, tantos interiores como queramos. En la montaña lo que se considera como decorado, por ejemplo, desde un mirador, si se adentra uno en tal escenario, lo lejano se convierte en lugar, estancia e itinerario que recorrer. E inversamente desde él se vuelve decorado el primer punto de vista, de modo que se hace panorama al mirador. Esto quiere decir que, en sí misma, la rugosidad del paisaje se descompone en múltiples "dentros" y la búsqueda de tales interiores es lo que ha dado lugar, en una opción cultural adecuada, a la exploración de los mismos.[25]

Este geógrafo nos alerta que ese paisaje interior sólo es comprensible dependiendo de la subjetividad de quien lo pretende aprehender, descomponiéndolo en diversos paisajes interiores, interpretables de formas distintas, pero que siempre ponen en conexión esa subjetividad con lo que en el paisaje hay de objetivo y tangible.

Las dos metáforas, la de la mariposa y la del espejo nos alertan de que los paisajes, para ser aprehendidos, para ser percibidos, requieren de una doble vía de acceso. Una esteticista, que no necesariamente concluye en sólo considerar paisajes aquellos que son bellos, pues esta consideración no depende del que observa, sino también de determinadas circunstancias propias de los procesos de globalización económica que homogeneizan territorios enteros. Ello provoca una aparente negación de esa visión estética de los paisajes fruto más de la dificultad en leer esos territorios y en comprender que lo estético es mutable en cuanto conceptos y evolutivo en cuanto a las formas.[26]

---

[23] José Antonio Sotelo Navalpotro, «Paisaje, semiología y análisis geográfico», *Anales de geografía de la Universidad Complutense*, vol. 11 (1992): 11-23; I. Cakci Kaymaz, «Landscape perception», en M. S. Ozyavuz, ed., *Landscape planning* (Rijeka: In Tech, 2012), 251-276.

[24] E. Hirsch, «Introduction: between place and space», en E. Hirsch y M. O'Hanlon, eds., *The anthropology of landscape: perspectives on place and space* (Oxford: Clarendon Press, 1995), 5.

[25] Eduardo Martínez de Pisón, *El paisaje y sus confines* (Madrid: La línea del horizonte, 2014), 11.

[26] Joan Nogué, «Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. Retos y dilemas», *Ería*, vols. 73-74 (2007): 373-382.

Y una segunda vía más investigativa, que obliga a entrar en el interior del paisaje, descomponer sus elementos, analizarlos y comprenderlos para así establecer que, a pesar de nuestra mirada individual al paisaje, éste es, como nos recuerdan Daniels y Cosgrove,[27] una representación cultural hecha por aquellos que lo han modelado a lo largo de un determinado periodo, que puede ser más o menos largo o corto en términos históricos. Esa modelación temporal del paisaje permite, desde ese punto de vista cultural, la construcción de una historia que en algunos casos deviene nacional, en tanto que, los cambios en el paisaje señalan la evolución histórica de regiones y países. Ejemplo de esa posibilidad de análisis son las monografías *Country and the city,* de Raymond Williams (1973); *Landscape and englishness,* de David Matless (1998); *Storia del paesaggio italiano,* de Emilio Sereni (1961); *Semiologia del paesaggio italiano,* de Eugenio Turri (1979) o el clásico *El paisaje del hombre. La conformación del entorno desde la Prehistoria hasta nuestros días,* de Geoffrey y Susan Jellicoe (1975).

Existe pues, y esto es algo que la geografía ha estudiado desde hace más de un centenar de años, una correspondencia entre el paisaje, el territorio y la sociedad que en él vive, creando una relación que puede interpretarse. Una concordancia que se expresa en el paisaje que no en vano es el reflejo de las decisiones tomadas a nivel individual y colectivo, y de las tensiones que en el seno de la sociedad se producen, capaces de crear, modificar o destruir territorios. Redundando en ello y tal como nos apunta Joan Nogué, geógrafo catalán con años de bagaje en el análisis del paisaje y sus posibilidades en cuanto a herramienta de gestión del territorio:

> El paisaje es el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza, un producto cultural, la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado.[28]

De todo ello resulta que el paisaje sea también un fenómeno material capaz de objetivarse en elementos específicos interrelacionados entre sí, mismos que tienen la característica de ser referentes de la interacción del hombre con el medio que le rodea, con la naturaleza. Elementos abióticos, bióticos y humanos que mantienen un dinamismo en continua evolución. La conjunción entre el hecho de ser una representación visual, un producto cultural y un fenómeno material otorga al paisaje un carácter multidimensional que refleja lo material, lo espiritual, lo ideológico y lo simbólico de quienes viven o han vivido en ese territorio y han creado el paisaje propio del mismo. Es por todo ello, que puede haber muchos paisajes, distribuidos por todo el planeta y con múltiples posibilidades de ser aprehendidos y analizados. Tantos como seres humanos pueden existir, capaces de comprender el carácter representacional del paisaje, conviviendo con él o desde fuera de él.

Esa compresión del paisaje permite la emergencia cognoscitiva de los valores culturales, de los simbolismos y de las creencias de aquellos que viven con y en ese paisaje, y también las de aquellos que sin estar en y con ese paisaje lo contemplan.

[27] S. Daniels y D. Cosgrove, «Introduction: iconography and landscape», en S. Daniels y D. Cosgrove, eds., *The iconography of landscape* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 1.

[28] Joan Nogué, «Geografía política», en Daniel Hiernaux y Alicia Lindón, *Tratado de geografía humana* (Barcelona: Anthropos, 2006), 207.

El paisaje como sujeto político

De todo lo anterior, se entiende que el paisaje se produce, se crea, se modela y esto otorga características políticas al mismo. ¿Quién o quiénes modelan los paisajes? ¿De qué forma determinada se hace todo ello? ¿Por qué un paisaje puede devenir un referente identitario de un determinado grupo? Son preguntas junto con otras muchas posibles que nos alertan que tras el paisaje hay una organización social, que debe ser percibida y entendida para comprenderlo a cabalidad.[29] Efectivamente, subyacente al paisaje que percibimos hay construcciones hechas por la sociedad a lo largo del tiempo, como la forma de la propiedad de la tierra, la distribución de ésta, los límites, las fronteras y los caminos, que nos ponen sobre la pista de relaciones de buena vecindad o de abierta hostilidad que se han podido dar en ese territorio que refleja el paisaje.[30]

Sin duda, si detrás de cada paisaje hay una organización social, con sus normas y reglas, analizar el paisaje es un ejercicio de política,[31] si pretendemos responder las preguntas anteriores y si atendemos a dos consideraciones más. La primera tiene que ver con el carácter funcional del paisaje. En éste acontecen funciones que han requerido de inversión, de capital y de trabajo para su conformación. El paisaje refleja un espacio donde se reproduce la fuerza del trabajo del hombre que lo ha conformado y funciones concretas que lo han ayudado a modelar.[32]

La segunda consideración es que en la actualidad, analizar, estudiar y alentar la percepción del paisaje debe ser entendido como un acto de justicia social, sea cual sea la mirada que usemos y las características del paisaje que observemos; que revela los terribles problemas que hoy atenazan al hombre, como son la desigualdad económica y social entre los seres humanos, la omnipresencia de un modelo económico fagocitador y depredador que ha derivado en la crisis ambiental que padecemos.[33]

---

[29] J. M. Echavarren, «Conceptos para una sociología del paisaje», *Papers: revista de sociologia*, vol. 95, No. 4 (2010): 1107-1128; John Brinckerhoff Jackson, *Descubriendo el paisaje autóctono* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2010), 150.

[30] P. López Paz y G. Pereira Menaut, «La tierra y los hombres: paisaje político, paisaje histórico», *Studia Historica, Historia Antigua*, vols. 13-14 (1996): 58.

[31] Don Mitchell, «Muerte entre la abundancia: los paisajes como sistemas de reproducción social», en Joan Nogué, ed., *La construcción social del paisaje* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007), 103; Don Mitchell, «New Axioms for Reading the Landscape: Paying Attention to Political Economy and Social Justice», en James L. Wescoat, Jr. y Douglas M. Johnston, eds., *Political Economies of Landscape Change. Places of Integrative Power* (Dordecht: Springer, 2008), 32-33.

[32] David Harvey, *The Limits to Capital* (Oxford: Blackwell, 1982), 233-234.

[33] G. L. Henderson, (2003). «What else we talk about when we talk about landscape: for a return of social imagination». en C. Wilson y P. Groth, eds., *Everyday America. Cultural Landscape Studies after J. B. Jackson* (Berkeley: University of California Press, 2003), 178-198; Don Mitchell, «Cultural landscapes: just landscapes or Landscapes of justice?» *Progress in human geography*, vol. 27 (2003): 787-796; A. Muños Pedreros, «La evaluación del paisaje: una herramienta de gestión ambiental», *Revista Chilena de Historia Natural*, vol. 77 (2004): 39-156; Doreen Massey, «Landscape/space/politics: an essay (2011)», *The Future of Landscape and the Moving Image,* 2011 https://thefutureoflandscape.wordpress.com/landscapespacepolitics-an-essay/; G. Settem y K. Myrvang Brown, «Landscape and social justice», en Peter Howard, Ian Thompson y Emma Waterton, eds., *The Routledge Companion to Landscape Studies* (Londres: Routledge, 2013), 245-253; José Albelda, «Los paisajes del declive. La concepción del paisaje en el contexto de la crisis ecológica global», *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*, vol. 11 (2013): 12-27.

Los problemas ambientales irresueltos salen a la palestra al analizar cualquier paisaje, debido al uso indiscriminado del medio ambiente que el hombre hace en un planeta con recursos finitos. Analizar el paisaje es una advertencia de cómo el hombre ha dado la espalda a la naturaleza y ha procedido a degradarla hasta extremos inadmisibles.

Es por ello que analizar el paisaje como una representación cultural y como un sujeto político producido de una determinada manera es de gran utilidad para relacionar cultura, estética, política y ética.[34] Es desde esa consideración política y ética que el paisaje, su valoración y su protección deviene un derecho ciudadano. Desde este punto de vista, categorizar el derecho al paisaje como un derecho humano no es algo descabellado, todo lo contrario, pues, como bien común, transmite el estado del territorio donde el hombre convive con la naturaleza. El disponer de paisajes con una determinada calidad y con unas condiciones específicas es sinónimo de una determinada calidad de vida y es un reclamo de un mundo deseable, contrario a las formas agresivas que actualmente mantiene el ser humano en relación con el territorio y sus paisajes.

¿Qué es el derecho al paisaje?

Atendiendo a esa consideración política y ética del paisaje, vertebrada en su consideración como derecho, debemos indagar sobre esta cuestión y preguntarnos: ¿El derecho al paisaje puede ser un derecho? Se trata de una pregunta que no tiene respuesta contundente, pues es la base de un debate relativamente reciente, iniciado por diversos especialistas, mayoritariamente europeos, a partir de algunos considerandos legales. El más significativo, es el Convenio Europeo del Paisaje, firmado en Florencia en el año 2000, donde el paisaje es elevado a la categoría de bien común y, por tanto, sujeto a disponibilidad de los ciudadanos, dada esa categoría y lo que la misma implica.

El paisaje ha comenzado a transitar de ser un concepto eminentemente espacial, pero con funciones pasivas, entendido como contenedor esteticista, a ser un concepto donde la espacialidad contiene funciones activas insertadas de forma representacional en ese paisaje y, a la vez, otras, que trascienden al propio paisaje y que transmiten relaciones y valores de gran impacto social. Un tránsito que tiene mucho que ver con la evolución del propio concepto del paisaje, que ha pasado de ser un concepto plural (paisajes) a ser individual y generalista (el paisaje); que ha dejado de entenderse como sólo un elemento a conservar para ser un elemento a proteger, gestionar y rehabilitar y que ha pasado de sólo considerar la excepcionalidad de unos paisajes concretos para atender el paisaje desde lo cotidiano, desde la degradación y desde cualquier proceso de humanización, sin considerar aquellos de especial relevancia.[35]

[34] Florencio Zoido, «El paisaje un concepto útil para relacionar estética, ética y política». *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. 15, No. 407 (2012), http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-407.htm; Albert Cortina Ramos, «Nova cultura del territori i etica del paisatge» (Barcelona: Consell Assesor pel Desenvolupament Sostenible, Generalitat de Catalunya, 2010).

[35] M. Jones, «Landscape, law and justice-concepts and issues», *Norsk Geografisk Tidsskrift-Norwegian Journal of Geography*, vol. 60, No. 1 (2006): 1-14; Amy Strecker, «Landscape, Property, and Common Good: The Ambiguous Convergences of Spatial Justice», en Shelley Egoz, ed., *Defining Landscape Democracy Conference Reader* (Oslo: Centre for Landscape Democracy (CLaD) y Norwegian University of Life Sciences, 2015), 57.

De esa manera, el debate en torno al derecho al paisaje pone sobre la mesa otra afirmación: el paisaje es y puede ser considerado como un bien común, entendido éste como recurso económico, social y cultural poseído por un colectivo humano más o menos amplio que lo considera parte de su identidad o baluarte de la misma y contenedor de valores intangibles asociados con relaciones sociales construidas a lo largo del tiempo y las más de las veces con un sustrato histórico.[36] Un bien común que, como tal, es un elemento de producción y de reproducción de la vida frente a los embates y cercamientos del sistema económico imperante, el capitalismo económico de corte neoliberal que requiere de estrategias donde la legalidad y la educación sean capaces de revalorizarlo desde esa categorización como bien común.[37]

Es decir, su conceptualización y el deseo o voluntad de protegerlo coadyuvan a la visibilización y toma de conciencia de los valores que están plenamente enraizados con la actividad humana en su estado más esencial (relaciones, pasiones, temores, querencias, etc.), ajenos a los mecanismos y deterioros de ésta frente al capitalismo que los subyuga a la categoría de productos de mercado y los desvaloriza.[38] Valores que ameritan un *corpus* legal que los proteja.

Esa misma visibilización de valores justifica el uso de la educación para entender y valorizar el paisaje entre la sociedad, pues es un elemento que da y transmite vida al contener una amplia variedad de relaciones humanas. Esa consideración de bien común, además de contenedor de relaciones entre los hombres, también es receptáculo intangible de las relaciones del hombre con la naturaleza. De hecho, el paisaje procura la integración y cohabitación del hombre con la naturaleza, el medio geográfico, en definitiva, con el mundo.[39] Este hecho es fundamental para discernir la capacidad de construir utopía que el propio paisaje tiene, pues sostiene relaciones humanas y con la naturaleza, hecho que se ha de poner en sintonía con la construcción de una conciencia de especie para los seres humanos. Misma que es la clave para un cambio de pensamiento, pues ha de permitir salvar al planeta y al propio hombre de la destrucción que él mismo está induciendo.[40] El paisaje es un constructor de esa conciencia de cohabitación con y en la naturaleza y, a la vez, en su consideración de bien común, un elemento disuasivo frente a los embates del capitalismo que fomentan todo tipo de subterfugios que desvinculan al hombre de su relación con la naturaleza, esencial para su supervivencia en el planeta.

---

[36] Joan Nogué, «Paisaje, identidad y globalización», *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*, vol. 7 (2007): 136-145.

[37] Hélène Hatzfeld, «Les enjeux du paysage», en Mario Bédard, dir., *Le paysage, un projet politique* (Montreal: Presses de l'Université du Québec, 2009), 321.

[38] Mina Lorena Navarro Trujillo, *Luchas por lo común. Antagonismo social contra el despojo capitalista de los bienes naturales en México* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Bajo Tierra, 2015), 22; Carlos Rodríguez Wallenius, *Geopolítica del desarrollo local. Campesinos, empresas y gobiernos en la disputa por territorios y bienes naturales en el México rural* (México: Itaca y Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco, 2015), 292.

[39] Antonio Negri y Michel Hardt, *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común* (Madrid: Akal, 2011), 10.

[40] Víctor M. Toledo, «¿Contra nosotros? la conciencia de especie y el surgimiento de una nueva filosofía política», *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, vol. 8, No. 22 (2009): 1-8.

La misma consideración de bien común para el paisaje, abre las puertas hacia otra faceta del debate relativo al derecho al paisaje. De considerarse ese derecho, éste es activador y vertebrador de no pocos derechos humanos derivados de sus propias características: el derecho a un lugar para el adecuado desarrollo de la vida, a un medio ambiente adecuado, al respeto hacia la diferencia, el derecho a la libertad de acción y de opinión, el derecho al desarrollo cultural, etc.[41]

El debate abierto en torno al derecho al paisaje. Camino para México.

El debate en torno al derecho al paisaje está y seguirá abierto por un largo rato, pues el mismo transita junto la consolidación de una cultura del paisaje, es decir, por la valorización social del mismo. Eso permite la construcción de reflexiones y planteamientos que no están exentos de plantear controversias de difícil resolución. De hecho, la construcción del derecho al paisaje mantiene elementos para la polémica por diversas razones.

En primer término, por la complejidad que tiene el hecho de vincular un paisaje y la disponibilidad del mismo, con la idea de disfrute de éste. Complejidad, porque el paisaje es una construcción social sujeta a una determinada representación fincada en los sentidos, en la percepción, que puede ser individual o colectiva, aceptada por un conjunto de personas, hecha sobre un espacio geográfico concreto conformado por territorios que pueden estar sujetos a un determinado régimen de propiedad y de gestión. Es decir, el paisaje y su disponibilidad y disfrute por un colectivo de personas o de forma individual pueden y de hecho lo hace, contraponerse al derecho a la propiedad de quien es poseedor de un determinado territorio contenido en un paisaje. Efectivamente, las más de las veces, un paisaje engloba propiedades que quedan obliteradas por la propia esencia perceptual de éste. Se asume que las propiedades están ahí, que existen, pero no sirven como constructoras esenciales del territorio que el paisaje deja ver, aun cuando lo hacen efectivamente.

La controversia se da, por tanto, en la contraposición de un supuesto derecho colectivo (al paisaje), incluso con esa consideración de bien común arriba mencionada, con un derecho como el de propiedad que es de carácter individual, entroncado al derecho natural y por ello anclado dentro del llamado liberalismo legal, ideología que ha permeado el marco jurídico de no pocos países, incluido México.[42]

Por el contrario, el paisaje y su disfrute se centra en un valor fincado en lo común, de lo que es propio a un grupo de personas o ciudadanos, como podría ser la identidad, el origen común, la tierra compartida considerada como patria, etc. El paisaje y su disfrute estaría más cercano a la costumbre y a los derechos comunes o colectivos que son contenedores de valores considerados

[41] Shelley Egoz, Jala Makhzoumi y Gloria Pungetti, «Right to Lanscape, an introduction», en Shelley Egoz; Jala Makhzoumi y Gloria Pungetti, eds., *The right to landscape: contesting landscape and human rights* (Farnham: Ashgate Publish Limited, 2011), 6.

[42] Amy Strecker, «The Right to Lanscape in international law», en Shelley Egoz; Jala Makhzoumi y Gloria Pungetti, eds., *The right to landscape: contesting landscape and human rights* (Farnham: Ashgate Publish Limited, 2011), 57-70.

y admitidos por muchas personas. Ello explicaría por qué lo que se ve en el paisaje no es tanto lo privado, que es individual, y sí lo colectivo. De hecho, lo privado se invisibiliza, contraponiéndose frente a una construcción disponible y perceptible para todos.

En este sentido, dos aspectos nos señalan lo controvertible de posicionar juntos un derecho individual con otro colectivo considerando el paisaje. El primero nos los provee Hopf,[43] quien nos muestra la actual controversia que se da en Suecia donde el derecho colectivo, de raíces medievales, al disfrute pleno de todo el territorio sueco por parte de todos los habitantes, el *allemansrätt*, ahora está siendo cuestionado al aparecer actividades colectivas que dañan los derechos de particulares y del medio ambiente, necesitándose para ello acciones de intermediación entre esas actividades y el medio geográfico que conserven ese derecho colectivo y preserven los que están siendo afectados.

El segundo aspecto de esta controversia viene de la mano de Kenneth Olwig,[44] quien nos recuerda los orígenes de la misma, estudiando el uso de los paisajes como constructos identificativos de la evolución de la nación inglesa y estadounidense. Para este autor, el elemento clave para entender esa discrepancia es el papel protagónico de la percepción para el deleite, visión e incluso, gestión del paisaje. La misma percepción, característica indeleble para la valoración del paisaje, confronta de forma sutil dos tipos de derechos relacionados con el espacio geográfico. Por un lado, el de carácter individual, la propiedad, y, por otro lado, uno supuestamente colectivo, el disfrute por disponibilidad de determinados paisajes.[45]

Para Olwig, quien retoma los preceptos del filósofo y poeta estadounidense Ralph Waldo Emerson, el paisaje

> [...] that derives from human practice is the place of a habitus, the rights which devolve to those who use it in a way judged to be moral by the communities who share it- The landscape dos not possess properties in and of itself; its character is rather the expression of the habitude of the users of the area in question.[46]

Esa visión, propia de Emerson e inmersa en la idea de usar la naturaleza como elemento a dominar, pero también identificativo de la construcción de Estados Unidos, deja en segundo término el derecho a la propiedad, para usar el paisaje, convertir el territorio en algo trascendente, holístico y aglutinador de valores y sentimientos propios de la nación en construcción. De esa forma, el paisaje es una herramienta más para definir una idea concreta de Estado, basada en unos determinados valores que trascienden para construir una democracia capaz de regir ese país.

---

[43] Till Hopf, «The Right of Public Access to the Landscape as a Commons Situation». *GAIA-Ecological Perspectives for Science and Society*, vol. 15, No. 1 (2006): 17-18.
[44] Kenneth R. Olwig, «The Right Rights to Right Lanscape?», en Shelley Egoz; Jala Makhzoumi y Gloria Pungetti, eds., *The right to landscape: contesting landscape and human rights* (Farnham: Ashgate Publish Limited, 2011), 40-42.
[45] Kenneth R. Olwig, «The Landscape of 'Customary' Law versus that of 'Natural' Law», en Kenneth R. Olwig y Don Mitchell, eds., *Justice, Power and the Political Landscape* (Londres: Routledge, 2009), 11–32.
[46] Olwig, «The Right Rights to Right Lanscape?», op. cit., 47.

El resultado de todo ello es que, más allá de esa dicotomía privado-común, surge otra cuestión más trascendente, que vincula al paisaje con la idea de compartir valores políticos y una determinada relación con el medio ambiente asumidos por muchas personas.

Ello nos lleva a una segunda cuestión, polémica y ya adelantada más arriba, el paisaje puede ser entendido como un bien común.[47] De hecho, el paisaje puede adquirir la consideración de *res communis omnium* (cosa común a todos), fórmula firmemente anclada en el derecho natural, esta vez, de filiación romana.[48] Se trata de una consideración inicialmente estética, el paisaje está ahí para el disfrute de todos en función de las capacidades de cada uno, pero que ante los recientes cambios normativos que dan personalidad jurídica al paisaje y ante las demandas de protección de ciertos paisajes, que por ejemplo se han dado en México y que analizamos en este texto, trasciende a esa idea del disfrute para derivar en un sujeto con capacidad ética, tanto por el hecho de contener y compartir valores como por ser de utilidad pública para la transmisión y preservación de los mismos. Es decir, proteger un paisaje sirve para proteger, compartir y difundir ciertos valores ligados a la preservación de un determinado medio ambiente y con ello tener una determinada salud física y mental. Esa misma demanda de protección vivifica el uso al derecho al libre tránsito, a la protección de la diferencia cultural, religiosa e ideológica e incluso, a la promoción indirecta de valores de corte político, como son la libertad de expresión y de opinión, claves para sistemas de gobiernos plurales y democráticos. En ese sentido, el historiador del arte italiano Salvatore Settis[49] le confiere al paisaje, centrándose en la realidad italiana, la categoría de *utilitas publica*. Para él esa utilidad pública es cívica en cuanto que el paisaje ha pasado de tener un simple valor estético a tener un valor ético, que de alguna forma atesora el derecho a la vida, ya que para él, la defensa y protección del paisaje significa la salvaguarda del medio ambiente y de la naturaleza para las generaciones presentes y futuras.

Conclusiones

En la primera parte de este texto hemos podido constatar que la percepción del paisaje es una construcción mental inherente a cada ser humano, sujeta a valoraciones estéticas que requiere de conciencia y conocimiento. Esto último permite una valoración del paisaje, personal o colectiva, entendida como el reflejo de un territorio integrado y moldeado en clave histórica por factores

---

[47] Anne Sgard, «Le paysage dans l'action publique: du patrimoine au bien commun», *Développement durable et territoires*, vol. 1, No. 2 (2010): 1-15; Laura Menatti, «Landscape as a common good. A philosophical and epistemological analysis», *I quaderni di Careggi. Special Issue: Common goods from a landscape perspective*, vol. 6 (2014): 40-42; Laura Menatti, «What does right to landscape mean? An analysis through the concept of commons», en Shelley Egoz, ed., *Defining Landscape Democracy Conference Reader* (Oslo: Centre for Landscape Democracy (CLaD) y Norwegian University of Life Sciences, 2015), 200-202; Kenneth R. Olwig, «Commons and landscape», en E. Berge y L. Carlsson, eds., *Commons old and new* (Oslo: Centre for Advanced Study y Norwegian University of Science and Technology, 2003), 15-22.

[48] Riccardo Priore, «Derecho al paisaje, derecho del paisaje», en Javier Maderuelo, ed., *Paisaje y ordenación del territorio* (Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía y Fundación Duques de Soria, 2002); Juan Claudio Morel Echevarría, «El paisaje como bien jurídicamente protegido», *Revista Aranzadi de derecho ambiental*, vol. 35 (2016): 89-112.

[49] Salvatore Settis, *Il paesaggio come bene comune* (Nápoles: La Scuola di Pitagora Editrice, 2013), 8.

políticos, sociales, económicos y culturales. La supuesta falta de percepción del paisaje y, por extensión, el desconocimiento de las dinámicas que se dan en el territorio en el que se vive es fruto de la falta de un marco legal que dé protagonismo al paisaje, desde la protección y desde la utilidad como ordenador del territorio, tal como ya se hace en algunas legislaciones regionales y nacionales de los países firmantes del Convenio Europeo del Paisaje.

En México, como ya ha sido documentado en otros trabajos,[50] existe una total falta de protección legal del paisaje, fruto de una construcción jurídica que no integra al hombre y sus acciones con la naturaleza, sino que, al contrario, las separa. Asimismo, ello no es menos importante, en México la propiedad privada en diversas categorizaciones impera a lo largo y ancho del territorio, lo que de alguna forma ha minimizado el papel y el sentir de lo común en cuanto al territorio y el paisaje, porque lo ha alejado de su ligazón con lo público.[51]

A ello se debe sumar la necesidad de acrecentar aún más las ya relevantes estrategias educativas en relación con el paisaje, aún demasiado confinadas a los cenáculos universitarios. Todo ello deriva en una omisión generalizada por parte de la sociedad en cuanto a la percepción activa de los paisajes. Los paisajes en México existen, están ahí, pero apenas son percibidos en toda su complejidad por gran parte de la población.
Por tanto, lo que falta es un corpus legal que proteja y defina la utilidad que la gestión del paisaje tiene sobre el territorio, tema, por otro lado, largamente analizado en otros países.[52]

Además de ello, se hace necesario activar estrategias de educación ambiental donde el paisaje sea el eje medular de análisis y permita educar y concientizar a las generaciones futuras respecto al valor y papel trascendental del paisaje.[53] Es ello necesario para activar la toma de conciencia de los significados múltiples del paisaje que deriva en la construcción del derecho al paisaje, ya proclamado por unos pocos colectivos ciudadanos en México,[54] pero que aún requiere de una mayor extensión y fortalecimiento. No en vano el derecho al paisaje, como hemos analizado en este texto, no es otra cosa que la demanda de respeto y no agresión hacia el territorio que la sociedad cohabita. Esa misma sociedad, la mexicana, que necesita reivindicar sus paisajes como parte de la necesidad de conocer y valorar su territorio, hoy gravemente amenazado.

---

[50] Alexandra Aguilar Bellamy, «Algunas consideraciones teóricas en torno al paisaje como ámbito de intervención institucional», *Gaceta Ecológica*, vol. 79 (2006): 5-20; Artasu, Checa, «Oportunidades y carencias para una cultura del paisaje en México. Algunas notas», op. cit., 389-423.
[51] Paulo Quadri y Gabriel Quadri, *México, un Estado sin tierra* (México: Miguel Ángel Porrúa, 2016), 326.
[52] Jaume Busquets y Albert Cortina, coords., *Gestión del paisaje. Manual de protección, gestión y ordenación del paisaje* (Barcelona: Ariel, 2008).
[53] I. Otero Pastor, «Paisaje y Educación Ambiental», *Observatorio Medioambiental*, No. 3 (2000): 35-50; Javier Benayas del Álamo, «Paisaje y educación ambiental: evaluación de cambios de actitudes hacia el entorno» (tesis doctoral en Ecología, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Ecología, 1991).
[54] Martín Checa Artasu, «En defensa del derecho al paisaje. Algunos ejemplos en México», en M. Checa Artasu y P. Sunyer Martín, coords., *Paisaje: métodos de análisis y reflexiones* (México: Editorial del Lirio y Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa, 2017).

Bibliografía:

Abelló, R. P. y Bernáldez, F. G. «Landscape preference and personality». *Landscape and Urban Planning*, No. 13 (1986): 19-28.

Aguilar Bellamy, Alexandra. «Algunas consideraciones teóricas en torno al paisaje como ámbito de intervención institucional». *Gaceta Ecológica*, vol. 79 (2006): 5-20.

Albelda, José. «Los paisajes del declive. La concepción del paisaje en el contexto de la crisis ecológica global». *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*, vol. 11 (2013): 12-27.

Altman, Irwin y Christensen, Kathleen. «Environment and Behaviour Studies: Emergence of Intellectual Traditions». *Human Behaviour and Environment*, vol. 11 (2012): 294.

Appleton, Jay. *The experience of landscape*. Londres: Wiley, 1975.

Barabas, A. M. «La territorialidad indígena en el México contemporáneo». *Chungará* (Arica), vol. 46, No. 3 (2014): 437-452.

Barabas, A. M. «El pensamiento sobre el territorio en las culturas indígenas de México». *Avá*, vol. 17 (2010).

Barabas, A. M. «La construcción de etnoterritorios en las culturas indígenas de Oaxaca». *Desacatos*, vol. 14 (2004): 145-168.

Barabas, A. M., coord. *Diálogos con el Territorio. Simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México*. 4 vols. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003.

Bernáldez, F. G. *Invitación a la ecología humana. La adaptación afectiva al entorno*. Madrid: Tecnos, 1985.

Benayas del Álamo, Javier. «Paisaje y educación ambiental: evaluación de cambios de actitudes hacia el entorno». Tesis doctoral en Ecología. Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Ecología, 1991.

Berque, Augustin. *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

Bourassa, S. «A paradigm for landscape aesthetics». *Environment and Behaviour*, vol. 22, No. 6 (1990): 787-812.

Bruner, J. *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Bruno Rivera, Andrés, García Albarado, J. Cruz, Pérez Vázquez, Arturo, Gallardo López, Felipe y Vargas Mendoza, Mónica de la Cruz. «La percepción en la evaluación del paisaje». *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas*, vol. 9 (2014): 1811-1817.

Busquets, Jaume y Cortina, Albert, coords. *Gestión del paisaje. Manual de protección, gestión y ordenación del paisaje*. Barcelona: Editorial Ariel, 2008.

Cakci Kaymaz, I. «Landscape perception». En Ozyavuz, M. S., ed. *Landscape planning.* Rijeka: In Tech, 2012.

Castellanos Arenas, Mariano, Vélez Pliego, Francisco y Hernández Amador, Edmundo. *Paisajes Patrimoniales. Investigación y gestión en el siglo XXI*. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélez Pliego, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Educación y Cultura y Asesoría y Promoción, 2017.

Castellanos Arenas, Mariano. *El Patrimonio cultural territorial, El Paisaje, historia y gestión*. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélez Pliego, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Educación y Cultura, y Asesoría y Promoción, 2015.

Checa Artasu, Martín. «Oportunidades y carencias para una cultura del paisaje en México. Algunas notas». En Checa-Artasu, M., García Chiang, A., Soto Villagrán, P. y Sunyer Martín, P., coords. *Paisaje y territorio. Articulaciones Teóricas y Empíricas*. México: Tirant Lo Blanch y Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa, 2014.

Checa Artasu, Martín. «En defensa del derecho al paisaje. Algunos ejemplos en México». En Checa Artasu, M. y Sunyer Martín, P., coords. *Paisaje: métodos de análisis y reflexiones*. México: Editorial del Lirio y Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa, 2017.

Collot, M. «Points de vue sur la perception des paysages». *Espace géographique*, vol. 15, No. 3 (1986): 211-217.

Collot, M. «Point de vue sur la perception des paysages». En Roger, A. *La théorie du paysage en France* (1974-1994). Seyssel, sur le Rhône: Editions Champ Vallon, 1995.

Cortina Ramos, Albert. *Nova cultura del territori i etica del paisatge*. Barcelona: Consell Assesor pel Desenvolupament Sostenible, Generalitat de Catalunya, 2010.

Daniels, S. y Cosgrove, D. «Introduction: iconography and landscape». En Daniels, S. y Cosgrove, D., eds. *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Dearden, P. «Factors influencing landscape preferences: an empirical investigation». *Landscape planning*, vol. 11, No. 4 (1984): 293-306.

Echavarren, J. M. «Conceptos para una sociología del paisaje». *Papers: revista de sociologia*, vol. 95, No. 4 (2010): 1107-1128.

Egoz, Shelley, Makhzoumi, Jala y Pungetti, Gloria. «Right to Lanscape, an introduction». En Egoz, Shelley, Makhzoumi, Jala y Pungetti, Gloria, eds. *The right to landscape: contesting landscape and human rights*. Farnham: Ashgate Publish Limited, 2011.

Ellard, Colin. *Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y en el corazón*. Barcelona: Editorial Ariel, 2016.

Falk, John y Balling, John. «Evolutionary influence on human landscape preference». *Environment and behaviour*, vol. 42 (2010): 479-493.

Fregoso, Alejandro, Velázquez, Alejandro, Bocco, Gerardo y Cortéz, Gonzálo. «El enfoque de paisaje en el manejo forestal de la comunidad indígena de Nuevo San Juan Parangaricutiro, Michoacán, México». *Investigaciones geográficas*, vol. 46 (2001): 58-77.

García, Arturo y Muñoz, Julio. *El paisaje en el ámbito de la geografía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Geografía, 2002.

Gorza, Piero. *Habitar el tiempo en San Andrés Larráinzar: paisajes indígenas de los Altos de Chiapas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y El Colegio de Michoacán, 2006.

Harvey, David. *The Limits to Capital*. Oxford: Blackwell, 1982.

Hatzfeld, Hélène. «Les enjeux du paysage». En Bédard, Mario, dir. *Le paysage, un projet politique*. Montreal: Presses de l'Université du Québec, 2009.

Henderson, G. L. «What else we talk about when we talk about landscape: for a return of social imagination». En Wilson, C. y Groth, P., eds. *Everyday America. Cultural Landscape Studies after J. B. Jackson*. Berkeley: University of California Press, 2003.

Hernández López, José de Jesús. *Paisaje y creación de valor: la transformación de los paisajes culturales del agave y del tequila*. Zamora. El Colegio de Michoacán, 2013.

Hirsch, E. «Introduction: between place and space». En Hirsch, E. y O'Hanlon, M., eds. *The anthropology of landscape: perspectives on place and space*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Hopf, Till. «The Right of Public Access to the Landscape as a Commons Situation». *GAIA Ecological Perspectives for Science and Society*, vol. 15, No. 1 (2006): 16-19.

Ittelson, W.H. *Environment and cognition*. Nueva York: Seminar Press, 1973.

Ittelson, W. H. «Environmental perception and urban experience». *Environment and Behaviour*, vol. 10 (1978): 193-213.

Jackson, John Brinckerhoff. *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

Jacobs, Maarten. «The production of mindscapes: a comprehensive theory of landscape experience». Tesis. Wageningen: Wageningen University, 2006.

Jones, M. «Landscape, law and justice-concepts and issues». *Norsk Geografisk Tidsskrift-Norwegian Journal of Geography*, vol. 60, No. 1 (2006): 1-14.

Jullien, François. *La gran imagen no tiene forma*. Barcelona: Alpha Decay, 2008.

Kaltenborn, B.P. y Bjerke, T. «Associations between environmental value orientations and landscape preferences». *Landscape and urban planning*, vol. 59, No. 1 (2002): 1-11.

Kellert, Sthephen R. *Kinship to mastery: Biophilia in human evolution and development*. Washington: Island Press, 2003.

Khzam Díaz, Edmond. «La percepción ambiental como significación del paisaje: implicancias teóricas desde la relación del ser humano y el entorno». *Revista Electrónica Ambiente Total. Ecología, Geografía, Urbanismo y Paisaje*, vol. 1 (2008), http://ambiente-total.ucentral.cl/pdf/at01_percepcion_ambiental-paisaje.pdf.

Larrucea Garritz, Amaya. *País y Paisaje. Dos invenciones del siglo XIX mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2016.

López Paz, P. y Pereira Menaut, G. «La tierra y los hombres: paisaje político, paisaje histórico». *Studia Historica, Historia Antigua*, vols. 13-14 (1996): 39-60.

López Silvestre, Federico A. «Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje». *Quintana. Revista de la Facultade de Xeografía e Historia*, vol. 2 (2003): 287-303.

López Silvestre, Federico A. «El paisaje, ¿nace o se hace? Teorías culturales del paisaje». *Revista Mètode, Paisaje/s. La corteza cambiante del territorio*, vol. 58 (2008): 15-23.

Madrigal Calle, B. E., Escalona Maurice, M. y Vivar Miranda, R. «Del meta-paisaje en el paisaje sagrado y la conservación de los lugares naturales sagrados». *Sociedad y Ambiente*, vol. 1, No. 9 (2016).

Maciá Antón, Araceli. «Paisaje y personalidad». *Estudios de psicología*, vol. 1 (1980): 31-38.

Massey, Doreen. «Landscape/space/politics: an essay». *The Future of Landscape and the Moving Image* (2011), https://thefutureoflandscape.wordpress.com/landscapespacepolitics-an-essay/.

Martínez de Pisón, Eduardo. *El paisaje y sus confines*. Madrid: La línea del horizonte, 2014.

Menatti, Laura. «Landscape as a common good. A philosophical and epistemological analysis». *I quaderni di Careggi. Special Issue: Common goods from a landscape perspective*, vol. 6 (2014): 40-42.

Menatti, Laura. «What does right to landscape mean? An analysis through the concept of commons». En Egoz, Shelley, ed. *Defining Landscape Democracy Conference Reader*. Oslo: Centre for Landscape Democracy (CLaD) y Norwegian University of Life Sciences, 2015.

Mitchell, Don. «Cultural landscapes: just landscapes or Landscapes of justice?». *Progress in human geography*, vol. 27 (2003): 787-796.

Mitchell, Don. «Muerte entre la abundancia: los paisajes como sistemas de reproducción social». En Nogué, Joan, ed. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Mitchell, Don. «New Axioms for Reading the Landscape: Paying Attention to Political Economy and Social Justice». En Wescoat, James L. Jr. y Johnston, Douglas M., eds. *Political Economies of Landscape Change. Places of Integrative Power*. Dordecht: Springer, 2008.

Morel Echevarría, Juan Claudio. «El paisaje como bien jurídicamente protegido». *Revista Aranzadi de derecho ambiental*, vol. 35 (2016): 89-112.

Muños Pedreros, A. «La evaluación del paisaje: una herramienta de gestión ambiental». *Revista Chilena de Historia Natural*, vol. 77 (2004): 39-156.

Navarro Trujillo, Mina Lorena. *Luchas por lo común. Antagonismo social contra el despojo capitalista de los bienes naturales en México*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Bajo Tierra, 2015.

Negri, Antonio y Hardt, Michel. *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*. Madrid: Akal, 2011.

Nijhuis, Steffen, van Lammeren, Ron y van der Hoeven, Frank. *Exploring the Visual Landscape: Advances in Physiognomic Landscape Research in the Netherlands*. Amsterdam: Delft University Press, 2011.

Nogué, Joan. «Geografía política». En Daniel Hiernaux y Lindón, Alicia. *Tratado de geografía humana*. Barcelona: Anthropos, 2006.

Nogué, Joan. «Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. Retos y dilemas». *Ería*, vols. 73-74 (2007): 373-382.

Nogué, Joan. «Paisaje, identidad y globalización». *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*, vol. 7 (2007): 136-145.

Olwig, Kenneth R. «The Right Rights to Right Lanscape?». En Egoz, Shelley, Makhzoumi, Jala y Pungetti, Gloria, eds. *The right to landscape: contesting landscape and human rights*. Farnham: Ashgate Publish Limited, 2011.

Olwig, Kenneth, R. «The Landscape of 'Customary' Law versus that of 'Natural' Law». En Olwig, Kenneth, R. y Mitchell, Don, eds. *Justice, Power and the Political Landscape*. Londres: Routledge, 2009.

Olwig, Kenneth, R. «Commons and landscape». En Berge, E. y Carlsson, L., eds. *Commons old and new*. Oslo: Centre for Advanced Study y Norwegian University of Science and Technology, 2003.

Otero Pastor, I. «Paisaje y Educación Ambiental». *Observatorio Medioambiental*, No. 3 (2000): 35-50.

Palmett Plata, Olgalicia. «La multiplicidad del paisaje en el proceso cognitivo». *Revista CINTEX*, vol. 18 (2013): 185-221, http://pascualbravo.edu.co/cintex/index.php/cintex/article/view/9/9.

Priore, Riccardo. «Derecho al paisaje, derecho del paisaje». En Maderuelo, Javier, ed. *Paisaje y ordenación del territorio*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía y Fundación Duques de Soria, 2002.

Punter, J. V. «Landscape aesthetics: a synthesis, and critique». En Gold, J. R. y Burgess, J. S., eds. *Valued environments*. Londres: Allen and Unwin, 1982.

Quadri, Paulo; Quadri, Gabriel. *México, un Estado sin tierra*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2016.

Rodríguez Wallenius, Carlos. *Geopolítica del desarrollo local. Campesinos, empresas y gobiernos en la disputa por territorios y bienes naturales en el México rural*. México: Itaca y Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco, 2015.

Sánchez Royo, F. *Actitudes ante el paisaje*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1974.

Settem, G. y Myrvang Brown, K. «Landscape and social justice». En Howard, Peter, Thompson, Ian y Waterton, Emma, eds. *The Routledge Companion to Landscape Studies*. Londres: Routledge, 2013.

Settis, Salvatore. *Il paesaggio come bene comune*. Nápoles: La Scuola di Pitagora Editrice, 2013.

Sgard, Anne. «Le paysage dans l'action publique: du patrimoine au bien commun». *Développement durable et territoires*, vol. 1, No. 2 (2010): 1-15.

Simmel, Georg. *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro Libros, 2013 [1911].

Sinha, Amita. «Landscape perception», *Readings in Environmental Psychology Series*, vol. 4 (1995).

Sotelo Navalpotro, José Antonio. «Paisaje, semiología y análisis geográfico». *Anales de geografía de la Universidad Complutense*, vol. 11 (1992): 11-23.

Strecker, Amy. «The Right to Lanscape in international law». En Egoz, Shelley, Makhzoumi, Jala y Pungetti, Gloria, eds. *The right to landscape: contesting landscape and human rights*. Farnham: Ashgate Publish Limited, 2011.

Strecker, Amy. «Landscape, Property, and Common Good: The Ambiguous Convergences of Spatial Justice». En Egoz, Shelley, ed. *Defining Landscape Democracy Conference Reader.* Oslo: Centre for Landscape Democracy (CLaD) y Norwegian University of Life Sciences, 2015.

Toledo, Víctor M. «¿Qué es la conciencia de especie?». *La Jornada*, No. 11373 (29 de abril de 2016): 12.

Toledo, Víctor M. «¿Contra nosotros? la conciencia de especie y el surgimiento de una nueva filosofía política». *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, vol. 8, No. 22 (2009): 1-8.

Urquijo, P. S. y Bocco, G. «Los estudios de paisaje y su importancia en México, 1970-2010». *Journal of Latin American Geography*, vol. 10, No. 2 (2011): 37-63.

Williams, K. J. y Cary, J. «Landscape preferences, ecological quality, and biodiversity protection». *Environment and Behavior*, vol. 34, No. 2 (2002): 257-274.

Zoido, Florencio. «El paisaje un concepto útil para relacionar estética, ética y política». *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. 16, No. 407 (10 de julio de 2012). http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-407.htm.

Zube, E. H., Sell, J. L. y Taylor, J. G. «Landscape perception: research, application and theory». *Landscape planning*, vol. 9, No. 1 (1982): 1-33.



Cartografía imaginaria: límites cognoscitivos del paisaje urbano en Mexicali, B.C.

Félix Alfonso Martínez Sánchez y Ma. de los Ángeles Barreto Rentería

"Como la piel, que separa el cuerpo
del resto del universo, toda célula tiene
una membrana que guarda sus interiores...
La membrana aísla a la célula de su entorno
y es al mismo tiempo quien une ambos mundos,
aparente paradoja de las fronteras...
Como todo sistema fronterizo, la membrana
sustenta una red de comunicación e intercambio
enormemente activa..."
Mauricio Ortiz[1]

Introducción

Se propone el concepto de *límite cognoscitivo* asociado al concepto de *lugar* como un ingrediente fundamental para el estudio y comprensión del paisaje. Los límites, fronteras, bordes o umbrales, representan una variación de componentes físicos, sicológicos o sociales en un espacio determinado, en nuestro caso, el centro antiguo de Mexicali, pero también significa una variación en el gradiente sensible del sujeto que percibe y valora dichos componentes.

El centro, como lugar, implica que existen en la ciudad espacios diferenciados en la valoración de los individuos, donde el centro aparece como el espacio de mayor importancia para los actores sociales. Aunque sus límites son variables de individuo a individuo, existen elementos integradores que permiten coincidencias por grupos de acuerdo a género y a ciclos de vida que determinarán este espacio como el lugar de todos.

El centro, como lugar, y los límites cognoscitivos son también objeto de la investigación urbana y del paisaje, ya que permiten aportar información y ubican al centro de la ciudad no sólo desde el punto de vista funcional, sino que se aborda como un espacio social y simbólico.

Concepto de lugar

El lugar tiene sentido de identidad, es decir, los elementos que lo integran son reconocibles fácilmente y lo hacen diferente de cualquier otro, así como captar las relaciones que se establecen entre sus componentes que permiten orientarse dentro de él. Además, el lugar debe tener un significado emocional, para que, a su vez, se identifique con él. Un lugar es aquel donde se siente seguridad y protección. *Un lugar es aquel donde el ser humano se reconoce como tal y toma conciencia de los demás.*

[1] Mauricio Ortiz, «Los Bordes de la Vida», *La Jornada*, sección Ciencia (lunes 16 de julio de 1990): 35.

El *lugar* se puede entender como algo vívido, que presenta connotaciones espaciales y existenciales definidas como metas o puntos focales en los cuales se experimentan los acontecimientos más significativos de la existencia. Es el punto de partida y el punto de regreso. El *lugar* es una referencia constante que permite a los seres móviles desplazarse y ubicarse espacialmente; conocer el interior y el exterior, el mundo circundante y dónde se puede hacer pie existencialmente.

El concepto de lugar se refiere a una clara diferenciación entre el aquí y el allá, entre lo conocido y lo ignoto, entre lo interior y lo exterior; representa un espacio en el cual el ser humano se identifica claramente con los componentes físicos, sociales y culturales de dicho espacio.

El lugar posee connotaciones geográficas, arquitectónicas y sicológicas,[2] situación que permite establecer jerarquías en cuanto a sus características de forma, tamaño, color, olor, etc., pero sobre todo por las actividades que se realizan dentro del lugar y lo impregnan de aspectos distintivos que suscitan imágenes vívidas en los habitantes. El lugar es el espacio físico y sociocultural en el cual el ser humano se identifica y se reconoce a sí mismo y le permite establecer relaciones permanentes o duraderas con sus congéneres para desarrollar adecuadamente sus actividades dentro de un complejo que denominamos sociedad.

Concepto de límite

Un espacio ilimitado está caracterizado por su uniformidad, es decir, por la continuidad de sus componentes. Al introducir una variación o discontinuidad en este espacio, surge entonces la idea de borde o frontera, cuya función es separar dos o más entidades, dotándolas de características únicas y propias, al enfatizar la importancia de los fenómenos que suceden al interior y minimiza los acontecimientos que se producen al exterior de dicho borde, tal como lo señala Abraham Moles:[3]

> Para crear una pared, basta crear una discontinuidad. Construir un muro es crear una variación brusca en las propiedades perceptivas del espacio y la importancia de la pared será, tanto mayor, cuanto más sentida sicológicamente por sí misma sea esta variación.

Todo lugar tiene un límite, un borde que permite experimentarlo como un espacio contenido, un espacio interior y lo que lo rodea como un espacio exterior. Las primeras relaciones que se establecen con un lugar son de índole topológica y contradictoria: interior-exterior, arriba-abajo, próximo-lejano, contínuo-discontínuo, derecha-izquierda, etc., pero las relaciones principales están dirigidas a la identificación del espacio y sus límites. Asociado al concepto de lugar, se encuentra su entidad inseparable: *el límite o borde*, entidad que implica relaciones de separación.

[2] David Canter, *Psicología de lugar* (México: Concepto, 1987).
[3] Abraham Moles, conferencia impartida en la División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco, febrero de 1991.

Hay que imaginar un espacio poco complejo, sin diferenciación evidente, ilimitado. Se intenta, encontrar variaciones a partir de la distancia, lo cercano resulta más claro que aquello distante el cual se percibe vago, difuso, borroso. Si se considera que existe una variación en este espacio, ya sea un sonido suave o tal vez una variación intensa como una depresión del terreno, o un cambio en la temperatura y luminosidad, que lleve a establecer y reconocer diferencias cualitativas entre un espacio y otro, entonces, surgirá un fenómeno: la idea de límite, borde o frontera, concebida como una diferenciación o separación identificable e intensa entre *el aquí y el allá*.

Los límites, fronteras, bordes, umbrales, representan una variación de componentes físicos, sicológicos o sociales en un espacio determinado, pero también significa una variación en el gradiente sensible del sujeto que percibe y valora dichos componentes. Los límites serán más consistentes cuando más contundente sea su variación, tanto en los componentes físicos como en el gradiente sensible del sujeto.

Definir el concepto de límite no es tarea fácil, ya que la esfera que encierra este término es polivalente. El concepto de límite se define de manera borrosa; aquí se trata de clarificar por medio de tres aproximaciones:

- **Límite, concepto de separación**: implica pertenecer a una entidad y no a otra, una diferenciación definitiva y terminante que implica una contradicción espacial y cultural. Acepciones en las cuales la idea central gira en torno al hecho de separar dos entidades que presentan, de manera evidente, características diferentes o contradictorias y, en ese sentido, excluyentes y por tanto definitorias de dichas entidades. Así, el concepto de *límite como separador de espacios* está referido básicamente a barreras contundentes que impiden la comunicación física y en ocasiones visual.

- **Umbral, concepto de articulación**: membrana, colindancia, contiguo, entrada, acceso, ecotono, articulación, lo que confiere un carácter de comunicación e intercambio entre entidades que son diferentes, pero no antagónicas, sino complementarias, son conceptos que hacen evidente el carácter de las fronteras, ya que se manifiestan como un lugar de encuentro, de transición, de intercambio sumamente dinámico y se presentan como un espacio articulador capaz de definir a ambas entidades. El umbral o *límite como articulador* de espacios se caracteriza por contar con elementos que más que separar, unen a dos espacios con características diferentes y permiten la comunicación física y visual. Se puede definir este concepto como un elemento de *sutura* que no separa radicalmente, sino que une y relaciona a dos entidades. Los cambios de actividad económica o condiciones sociales, cambios en el microclima, los olores o texturas que impregnan ciertas partes del tejido urbano o alguna percepción del individuo que le hace diferenciar un espacio urbano. Este concepto abarca también a aquellos elementos que no impiden la comunicación, pero pueden inhibirla, como pueden ser los cambios en los patrones culturales, sociales o sicológicos.

- **Borde, concepto de término**: Confín, orilla, margen, piel, canto, extremo, linde, ribera, contorno, extremo, fin, término, periferia, son connotaciones que implican el punto más lejano, el fin de un área geográfica, el término de un lugar, el punto donde finaliza lo conocido y comienza lo desconocido, donde termina mi área de influencia y comienza la de otro. El concepto de *límite como borde o confín* se refiere específicamente a la noción de término, es decir, donde lo conocido deja de serlo. El margen, lo último, lo ignoto, representa aquello que diferencia el centro con sus límites. Es la línea que separa lo conocido con el ámbito de lo incierto, es la línea donde termina el espacio de los juegos primeros, de las actividades que cotidianamente se desarrollan y representa el fin del espacio donde vivimos y nos desarrollamos.

Así, los límites o fronteras se establecen a partir de variaciones, ya sean bruscas o ligeras, del espacio físico; variaciones que reflejan su impacto en el gradiente sensorio de quien lo percibe, un límite será más consistente e impactará de manera más significativa en cuanto más importante sea su gradiente de funciones perceptivas y de la distancia relativa del sujeto.

El sentido de lugar será más intenso en cuanto mayor sea el número de atributos de las discontinuidades y por tanto, un mayor contraste y diferenciación entre el interior y el exterior. El papel fundamental que desempeñan los límites y fronteras se refiere a establecer y enfatizar las diferencias contundentes o no, entre dos espacios o entidades. Por ello, los hemos denominado como diferenciadores de espacios.

El centro como lugar

La primera idea acerca del centro presenta connotaciones geográficas y por tanto territoriales, y se manifiesta como el núcleo físico que guarda relaciones más o menos equidistantes con la periferia. La segunda idea acerca del centro se refiere al espacio en donde confluyen actividades comerciales, administrativas, políticas y culturales de una ciudad o región, manifestándose como el lugar de encuentro y convergencia principal de los actores sociales: *el centro como el lugar de todos*. Una tercera aproximación al concepto de centro se inscribe dentro de un contexto histórico, es decir, el centro como el lugar de los primeros asentamientos humanos significativos, que propicia el surgimiento, a lo largo del tiempo, de un espacio más amplio y complejo, como es la ciudad en su totalidad.

Así, el centro se caracteriza por ser un espacio heterogéneo en contraposición al resto de la ciudad, que se distingue por su homogeneidad. La heterogeneidad del centro representa la complejidad de los espacios y de sus funciones, articulados a una gran diversidad de actores sociales que hacen uso y se apropian del espacio central que pueden aportar información acerca de sus límites y sus principales características. Por ello, resulta importante conocer cuáles son los límites de un lugar concebidos o percibidos por sus habitantes. Es en este sentido que la geografía imaginaria puede realizar aportes a la geografía urbana en el conocimiento y caracterización de la ciudad.

La ciudad, como todo organismo vivo, es dinámica, y debido a ello existe una variabilidad de los límites del centro, dependiendo de las diferentes etapas de desarrollo y expansión de la ciudad y de cada momento histórico; es decir, el centro cambia sus características y límites históricamente, por lo que resulta necesario considerar la periodización dentro de un eje histórico a la ciudad y su centro.

El centro como lugar, implica que existen en la ciudad espacios diferenciados, en la valoración de los individuos, donde el centro aparece como el espacio de mayor importancia para los actores sociales. Aunque los límites del centro son variables de individuo a individuo, existen elementos integradores que permiten coincidencias por grupos de individuos de acuerdo a niveles socioeconómicos, lugar de residencia, edad, género, etc., que determinarán a este espacio como centro o lugar de todos.

El centro, como lugar, y los límites cognoscitivos son también objeto de la investigación urbana y del paisaje, ya que permiten aportar información no considerada comúnmente en los estudios urbanos y ubican al centro de la ciudad no sólo desde el punto de vista funcional, sino que se aborda considerándole como un espacio social y simbólico.



Figura 1. Vista aérea norte-sur de Calexico-Mexicali, Estados Unidos-México

Una aproximación al paisaje de Mexicali

En Mexicali el tipo de clima es seco, desértico cálido, con lluvias en invierno y muy extremoso. En verano se dan las temperaturas máximas, superiores a los 45°C y las mínimas en invierno, algunas veces menores a 0°C, lo que nos indica las condiciones extremas del clima de la ciudad y la región.

El desierto del Colorado se convierte en un paisaje plenamente panorámico, debido a que sus condiciones geológicas proporcionan valores únicos a causa del número y simplicidad de sus geoformas. Dos elementos son predominantes y destacan en una primera aproximación por la singularidad y claridad de sus límites: un extenso valle que corre de norte a sur, con una planicie que sólo reposa sus visuales sobre las formaciones orográficas que se extienden a todo su largo hasta el este y oeste del valle para envolverlo y enmarcarlo. Al norte las formas orográficas se cierran paulatinamente hasta encontrarse y dar paso a las altas montañas del lado americano. Hacia el sur, corren de manera paralela para conformar el valle y después se abren pausadamente para perderse en el Golfo de California.



Figura 2. En línea roja: río Colorado (EUA) y río San Luis Río Colorado (México); ciudades más importantes del Valle Imperial y del Valle de Mexicali

Destaca dentro de este paisaje, árido por vocación y contrastando plenamente con sus cualidades, un elemento curvilíneo, una línea unas veces negra, otras, roja, que proporciona valores y atributos que rompen con la condición intrínseca del desierto: es el río Colorado, el cual serpentea transcurriendo de las altas montañas para desembocar en el extenso desierto del Colorado en su búsqueda de una salida al mar. En su trayectoria, modifica, transforma de manera contundente el desierto y le proporciona nuevas cualidades que rompen radicalmente con su condición primigenia, para convertirlo en un espacio propio para la producción agrícola, de donde surgen por milagro de agua y suelo, grandes extensiones de verde productivo, que a veces parecen interminables y profundas.

A vuelo de pájaro, este paisaje se caracteriza por su homogeneidad, por la simplicidad de sus componentes, sin embargo, al acercarse presenta una gran diversidad de texturas y colores. Se distinguen grandes franjas, que van del color verde intenso al verde claro y texturas abigarradas e interesantes; más allá aparece siempre la constante del sitio, el desierto, limitado con líneas violetas y azules proporcionadas por la elevación de las formaciones orográficas definidas por su origen pétreo y su escasa vegetación.

La naturaleza y la voluntad humana parecen coincidir para generar entre ambas el surgimiento en el valle central, de formas geométricas que emergen del suelo, son las poblaciones, ciudades trazadas que unen los valles de Cochela e Imperial, en Estados Unidos y el valle de Mexicali, en México, comunicada por otra línea que se distingue en el paisaje, que apenas se levanta unos centímetros del suelo, pero que funciona como conector y distribuidor de mercancías, productos y personas que con sus actividades proporcionan movimiento e intensa vida a la región.

Es precisamente en el centro geométrico donde se ubican las ciudades de Calexico y Mexicali, sobre una línea imaginaria que recorre transversalmente el desierto del Colorado, que pasa por el valle y corta irremediablemente las formaciones orográficas. Es la división política y cultural, es la línea internacional que une y separa en el espacio a dos naciones, a dos ciudades hermanadas por su nombre y el medio geográfico.

A ambos lados de la línea internacional se extiende la llanura cortada por canales y brazos del río Colorado, que en su transcurso dotan de vida y proporcionan agua que se transforma en extensas parcelas de verde productivo. Del lado mexicano y con orientación suroeste surge una formación orográfica que tiene su origen en el suelo madre de granito que emerge para formar la Sierra Cucapah, del cual forma parte el Cerro del Centinela, que funciona como vigilante poderoso de la ciudad de Mexicali, con connotaciones toponímicas para los habitantes del sol y del desierto. Al oeste de la Sierra Cucapah se localiza un espacio destinado a recibir los excedentes del río Colorado y que es conocida como Laguna Salada. También destaca, no tanto por sus dimensiones, sino por su color y tonalidad contrastante y que le proporciona su nombre, el cerro Prieto, el cual sobresale como un elemento vigoroso, reforzado por columnas de vapor originadas por la actividad tectónica del subsuelo y lo convierte en un paisaje único.

El desarrollo y crecimiento de los valles Imperial (EUA) y de Mexicali (México) surgen de manera paralela y son producto de condiciones geofísicas únicas, al transformarse el Desierto del Colorado en una zona rica en suelos con vocación agrícola debido al delta del río Colorado, condición que liga en la historia, la economía y la cultura a las nacientes ciudades de Mexicali y Calexico, nombres designados por la Comisión Internacional de Límites, al combinar las letras de ***Cal***ifornia y Mé***xico*** para la ciudad estadounidense y para la mexicana, al combinar ***Méxi***co y ***Cali***fornia. Es en ese entorno descrito donde nacen la ciudad de Mexicali y su pequeña hermana gemela al otro lado de la línea: Calexico. Ambas ciudades comparten condiciones fisiográficas, pero, sobre todo, un sol que inunda no sólo el desierto, el valle y la ciudad, sino que inunda la vida cotidiana y la piel

de cada uno de sus habitantes, bañando de luz y atardeceres coloreados por rojos y anaranjados, producto de los rayos del sol refractados por el polvo y la atmósfera de la región.

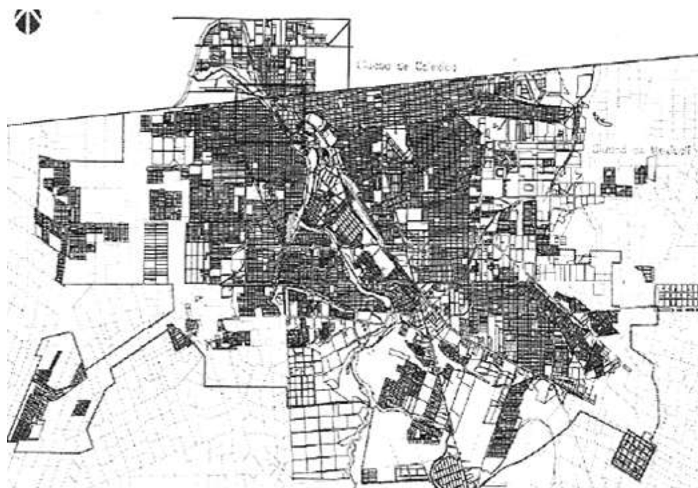


Figura 3. Ciudad de Mexicali, Baja California, y Calexico, California.

Límites cognoscitivos: una aproximación al conocimiento del paisaje urbano en Mexicali, B.C.

Los límites cognoscitivos son diferenciaciones de los espacios urbanos que el habitante de una ciudad percibe o contiene en su cabeza, producto de la propia experiencia y de los mensajes que recibe del espacio urbano, así como de la distancia y contacto que con ellos tiene. Existen diferencias y variaciones de acuerdo con los ciclos de vida, género, forma de vida, nivel socioeconómico, lugar de residencia, y a las propias vivencias que cada uno de los habitantes ha experimentado dentro de un espacio más amplio que llamamos ciudad.

El primer acercamiento a los conceptos de áreas y límites cognoscitivos fue llevado a cabo por Kevin Lynch, en el estudio de tres ciudades norteamericanas: Boston, Jersey y Los Ángeles, abordados en una investigación pionera, tratando de identificar los componentes del paisaje urbano desde el punto de vista de sus habitantes; los resultados del estudio fueron presentados en el libro *La imagen de la ciudad*,[4] en donde aparecen por primera vez los conceptos de "límites variables" de los distritos de la ciudad de Boston, que un reducido grupo de habitantes entrevistados dibujó o representó en un papel. Las variaciones de los bordes o límites dibujados por los entrevistados atrajo poderosamente la atención de Kevin Lynch, ya que los límites presentaban una variabilidad que no había contemplado y representaba un desacuerdo en la identificación de un espacio urbano.

El desacuerdo manifestado por los habitantes, al establecer los límites de los distintos barrios entre los habitantes de la ciudad de Boston, significa que existen diferencias de individuo a individuo en la percepción y cognición de los componentes del paisaje urbano, así como coincidencias, y por tanto existen áreas y límites, unos más legibles que otros. Este hecho significa que los habitantes

[4] Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad* (México: Gustavo Gilli, 1985).

de un lugar establecen límites diferenciados en los que prevalecen coincidencias con lugares que son capaces de evocar imágenes sumamente vívidas, o como Kevin Lynch[5] los denomina: *lugares legibles, imaginables*, es decir, que tienen atributos determinados por su estructura, identidad y significado.

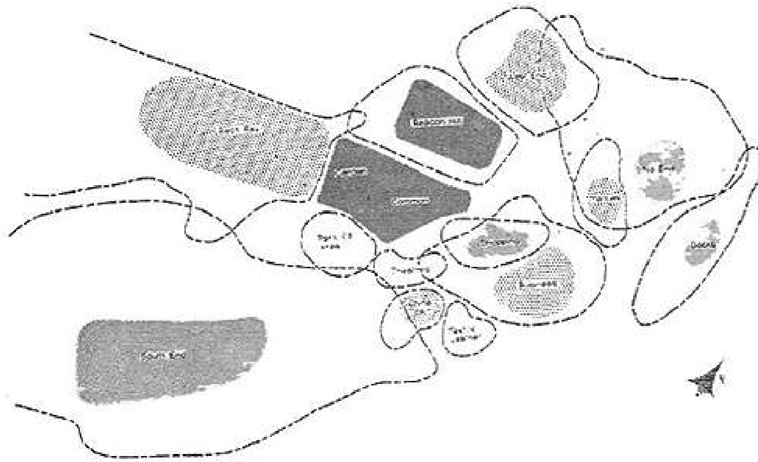


Figura 4. Límites variables de los distritos de Boston.

En 1971, David Stea y Wood, en su trabajo de investigación "Las Imágenes de Áreas Metropolitanas y los Límites Cognoscitivos", realizado en cuatro ciudades mexicanas, llevan a cabo valiosas aportaciones al método desarrollado por Kevin Lynch, basados en el concepto de *legibilidad e imaginabilidad*, adicionan el concepto de *claridad*, de los límites y fronteras, concepto que parte de un análisis de los límites marcados por grupos de entrevistados en la ciudad de Guanajuato, al analizar las coincidencias reiterativas para identificar el centro urbano.

La primera aportación consiste en reconocer que existen acuerdos entre los entrevistados para ubicarse en un espacio central, es decir, el número de coincidencias al ubicar los límites de este espacio central es significativo. A partir de esta revelación, Stea y Wood reconocen que existe *un área interna y un área externa, un corazón y una envoltura*, hecho que permite identificar el límite aproximado entre lo que la mayoría de los entrevistados reconocen como centro (corazón, área interna) y un límite aproximado para las correlaciones, coincidencias débiles o vagas, pero no nulas (envoltura, área externa), sin embargo, también considerado como centro.

Esta aportación es sumamente importante, ya que representa un aspecto cualitativo por la diferenciación entre lo externo e interno de un área central y la existencia de un límite identificable entre ambas entidades. Es decir, el límite puede ser ubicado y medido con cierto grado de precisión al *derivar* el área identificada como *interna* en relación con la *externa* y con ello obtener valores matemáticos y por tanto *cuantitativos*, pero plenamente correlacionados con aspectos *cualitativos* de los límites y los espacios, es decir, su claridad o, en los términos de Kevin Lynch, su legibilidad o imaginabilidad.

[5] Ibíd.

La diferencia clara entre el método de Lynch y el de Stea y Wood consiste en que el primero sólo verificó la existencia de los límites cognoscitivos y su variabilidad, pero no consideró la posibilidad de medir los elementos de la imagen urbana, aportación hecha por Stea y Wood. El aspecto esencial consiste en que los puntos de referencia, nodos, sendas y límites son de una sola dimensión en una escala urbana y, en contraposición los barrios, distritos o lugares son de dos dimensiones y por tanto son susceptibles de ser medidos al poseer esta cualidad, es decir, presentan un área, la cual es mensurable.

El presente estudio, realizado en el centro de la ciudad de Mexicali, B.C., ha retomado parte de las valiosas aportaciones y presenta modificaciones, tanto al método pionero de Kevin Lynch,[6] como a los trabajos subsecuentes de Stea y Wood.[7]

Se aplicó una encuesta a 353 individuos para obtener la imagen colectiva de la ciudad de Mexicali, donde se incluyó el presente apartado, con la finalidad de encontrar los *límites cognoscitivos del centro de Mexicali* y por tanto su legibilidad; del total de los encuestados, 250 individuos respondieron a este ítem. El método consiste en solicitar a cada uno de los entrevistados, en un plano de la ciudad, que encierren con una línea lo que ellos consideran el "centro", "centro antiguo", "centro histórico", "pueblo", "centro urbano", "tango", "downtwon", o "primera sección" de Mexicali.

La extensión cognoscitiva representa el área o límites del barrio o colonia que un habitante o grupos de individuos tienen en la mente respecto a la ciudad o al paisaje urbano. Área cognoscitiva que es susceptible de ser analizada para identificar cuáles son los componentes del paisaje urbano que definen sus límites. Lo relevante de este estudio es que se puede realizar una operación matemática para obtener la derivada y conocer el área cognoscitiva del total de la muestra o de un grupo representativo, ya sea por la edad, género, nivel socioeconómico, tipo de transporte en que se desplaza por la ciudad, si es originario o visitante, etc., que permite identificar los componentes del paisaje que originan esa cualidad diferenciadora.

El aspecto significativo de este procedimiento es que podemos obtener los límites cognoscitivos de una determinada zona de la ciudad, al agrupar, sumar o sobreponer los límites dibujados de habitantes individuales, hecho que permitirá conocer las características de la entidad y sus límites y contrastarlos con los oficiales o administrativos y ver el nivel de correspondencia entre ambos. Al trabajar con una muestra grande no es posible proceder con la sobreposición de los límites cognoscitivos, como lo propone el método desarrollado por Stea y Wood, puesto que ésta implica una tarea sumamente compleja para su interpretación y comprensión. Debido a ello, se procedió en este estudio a trazar una red uniforme sobre el plano que representa el centro de la ciudad de Mexicali, con la finalidad de ubicar en unidades mensurables, la frecuencia con que cada una de

[6] Lynch, *La imagen de la ciudad,* op. cit.

[7] David Stea y Wood, «Las Imágenes de Áreas Metropolitanas y los Límites Cognoscitivos» (documento inédito, México, 1971); David Stea y Rogers Downs, *Maps in Minds: Reflections on Cognitive Mapping* (Nueva York: Harper and Rog, 1977).

estas áreas cognoscitivas fueron dibujadas por los entrevistados, obteniendo así las frecuencias del total de la muestra.

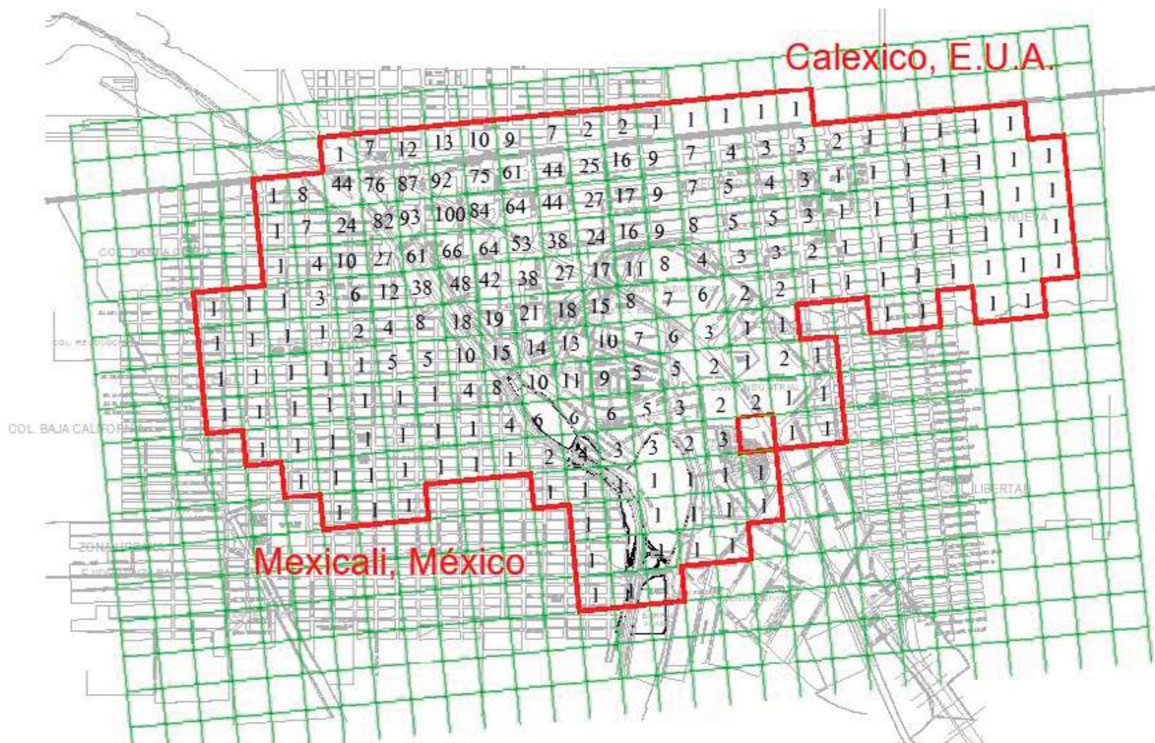


Figura 5. Frecuencia de áreas cognoscitivas definidas por el total de la muestra.

Como se aprecia en la figura y considerando el número de frecuencias para el total de la muestra, se puede observar lo siguiente:

a) Que existe un gradiente claramente identificable y que las orillas o bordes poseen siempre una frecuencia menor (al menos, un entrevistado).

b) Que dicho gradiente se ubica en lo que denominamos como la unidad más significativa, la cual se identifica porque obtuvo la frecuencia mayor (227 entrevistados que coincidieron en señalarla, de un total de 250).

c) Que esta unidad más significativa ubica espacialmente a la Catedral de Mexicali, hecho que la convierte en el punto central del área de estudio, rodeada por nueve cuadrantes más, con frecuencias que van de 165 a 208 y que convierten a esta área en el núcleo o corazón, es decir como el lugar que es asiento del centro de Mexicali.

Establecimiento de rangos

El siguiente paso consiste en identificar los cambios establecidos en el gradiente de los límites cognoscitivos a partir de las frecuencias encontradas en cada unidad geográfica, de los cuales se desprendieron cuatro rangos, a saber:

Ai = área interna o corazón
Ae1 = área externa 1 o primer envoltura
Ae2 = área externa 2 o segunda envoltura
Ae3 = área externa 3 o tercer envoltura

Esta clasificación se basa en el número de frecuencias obtenidas por cada unidad espacial y permite identificar los límites cognoscitivos del núcleo o corazón y de tres áreas externas (1, 2 y 3), las cuales representan las envolturas. Las áreas externas y el corazón se obtuvieron a partir del número total de individuos entrevistados que respondieron este *ítem*, según las coincidencias encontradas y a las variaciones relativamente fuertes en las frecuencias y por tanto de gradientes identificados, lo que representa un acuerdo probable en las propiedades y características polisensoriales y cognoscitivas del espacio.

Al encontrar las *envolturas* (Ae1, Ae2 y Ae3) y el *corazón* (Ai) de un área, obtenemos con ello su representación cualitativa, sabiendo que existe una diferencia significativa entre envolturas y corazón. La relación cuantitativa entre el exterior y el interior de esta representación, la obtenemos al derivar la proporción área interna entre área externa de la siguiente manera:

$$Ai/Ai \text{ ó } Ae = c$$

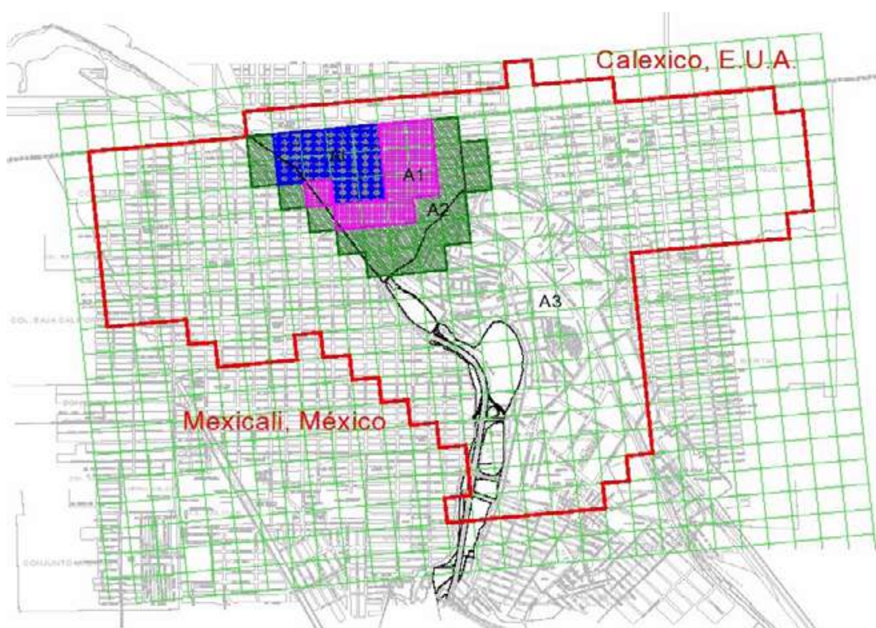


Imagen 6. Áreas cognoscitivas identificadas en el centro de Mexicali.

La proporción Ai/Ai nos da el porcentaje más alto y se puede decir que el resultado obtenido representa la claridad o legibilidad máxima de los límites cognoscitivos y por ende del área central de Mexicali. Cuando la proporción Ai/Ae se encuentra en un rango de 0.75 o más, pero menor de 1, se puede decir que la claridad o legibilidad es alta y que cuando la proporción Ai/Ae quede establecida de 0.5 a 0.74, decimos que la claridad o legibilidad es media. Si se encuentra una proporción Ai/Ae entre 0.25 y 0.49 se puede decir que su legibilidad es baja, y cuando la proporción da como resultado entre 0.01 y 0.25 se afirma entonces que la claridad o legibilidad es nula o muy baja y significa que sus límites son hasta cierta manera borrosos y no significativos y por tanto no son claramente identificados por sus habitantes, lo que se resume de la siguiente manera:

Ai/Ai = 1	máxima legibilidad
Ai/Ae = 0.75 a 0.99	legibilidad alta
Ai/Ae = 0.50 a 0.74	legibilidad media
Ai/Ae = 0.25 a 0.49	legibilidad baja
Ai/Ae = 0.01 a 0.24	legibilidad nula o muy baja

Estas proporciones representan el grado de acuerdo o desacuerdo entre los habitantes de un lugar en cuanto a legibilidad o identificabilidad del área. Cuando menor sea el valor matemático de la proporción, menor es su legibilidad, y en cuanto mayor sea su valor matemático, mayor la legibilidad del área y más vigorosos sus limites.

Las áreas internas y externas para el total de entrevistados se encontraron de acuerdo con las frecuencias obtenidas por cada unidad espacial. Los resultados obtenidos después de las operaciones matemáticas son las siguientes:

- Grado de legibilidad de las áreas cognoscitivas para el total de la muestra:

CORAZÓN	Ai/Ai = 10/10	= 1.0	Legibilidad máxima
ÁREA EXTERNA 1	Ai/Ae1 = 10/20	= 0.50	Legibilidad media
ÁREA EXTERNA 2	Ai/Ae2 = 10/39	= 0.256	Legibilidad baja
ÁREA EXTERNA 3	Ai/Ae3 = 10/285	= 0.035	Legibilidad nula o muy baja

Una vez encontrados los valores de claridad o legibilidad de las áreas cognoscitivas, se está en la posibilidad de encontrar los límites físicos del corazón y sus envolturas, y así identificar las sendas o elementos naturales, construidos o culturales que los definen. Cabe apuntar que los límites más significativos y que se muestran con mayor claridad son aquellos que presentan una variación intensa en las frecuencias obtenidas; variación que significa que existe un alto número de funciones perceptivas que acentúan el valor de los espacios colindantes y contradictorios y señalan discontinuidades importantes.

A partir de la identificación de las áreas y límites cognoscitivos se pueden reconocer a dos de ellos que destacan de manera relevante y se convierten en elementos significativos dentro del paisaje del centro de Mexicali: *un límite cultural y otro natural.*

Línea Internacional, un límite cultural

En todas las áreas cognoscitivas encontradas (*corazón, envoltura 1, envoltura 2 y envoltura 3*), existe un límite cognoscitivo coincidente, el cual se manifiesta como el más significativo, debido a que es la línea de demarcación entre dos países, es la línea internacional que se manifiesta como un *límite cultural*, el cual reúne las características de los tres conceptos de límites: 1) Como concepto de separación, barrera, frontera, concepto que separa dos entidades con características diferentes o contradictoria, 2) Umbral, como concepto de articulación, colindancia, articulación, une dos espacios con características diferentes; y 3) Como concepto de término, el fin de un área geográfica o política, línea donde termina lo conocido y comienza lo desconocido. La línea internacional es sumamente importante, ya que divide dos economías, dos culturas, que son contiguas y con una gran interacción entre ellas por el flujo de personas, mercancías, tecnología e influencias culturales. Se trata de dos entidades contrastantes y divergentes que presentan características propias que permiten su identificación y al mismo tiempo ponderan y enfatizan a la línea fronteriza, la cual se caracteriza como un punto de confluencia, y como lo señala Carrillo Huerta:[8] "[...] es un punto donde convergen dos procesos concomitantes aunque heterogéneos y asimétricos: la latinoamericanización de Estados Unidos y americanización de Latinoamérica".

Es, sin lugar a dudas, el límite más importante no sólo del Centro Histórico, sino también de la ciudad, que, como ya se dijo, separa dos culturas que geográficamente comparten las mismas características. Así, el Valle Imperial y el Valle de Mexicali tienen un mismo origen: el delta del río Colorado. Además, su clima, fauna, flora e historia forman una unidad que es rota drásticamente por la línea internacional, un cerco, una reja que divide y separa de manera tajante a las dos culturas y da pie al surgimiento del fenómeno fronterizo caracterizado por un fuerte intercambio socioeconómico y cultural.

El río Nuevo, un límite natural

Al observar las áreas y límites cognoscitivos encontramos que en aquellos que van de máxima legibilidad a legibilidad baja (*corazón, envoltura 1 y envoltura 2*), tienen como límite coincidente una discontinuidad en el paisaje, producida por una depresión del terreno donde surge el cauce del río Nuevo, que se convierte así en un *límite natural* y de suma importancia en la determinación de las características del centro de la ciudad. El río Nuevo cumple dos de las tres ideas acerca del concepto de límite: 1) Como límite, elemento de separación, ya que dota de una diferenciación definitiva a dos entidades colindantes e impide, limita o controla el acceso al área

[8] Mario Carrillo Huerta, «Convergencias y Divergencias en la Frontera Norte de México», *Estudios Fronterizos. Revista I.I.S.*, año 2, vol. 2, No. 6 (enero-abril 1985).

central; 2) Umbral, como concepto de articulación, colindancia, articulación, une dos espacios con características diferentes, es la transición de un espacio, es la última franja del área conocida como centro y donde termina el lugar de todos, para dar pie a las colonias circundantes.

Se caracteriza como un *límite vigoroso* porque divide a la ciudad en dos (este y oeste), al cruzar su curso en forma diagonal a toda la ciudad, interrumpe la homogeneidad del tejido urbano a ambos lados de su cauce y su cualidad principal es la continuidad de borde que se manifiesta por la singularidad de la forma. Otro de sus atributos paisajísticos es el alcance visual, ya que desde su cauce se generan perspectivas panorámicas interesantes, disminuidas polisensorialmente por el deterioro evidente de las partes traseras de las casas, acumulación de basura y desechos y el olor nauseabundo que emana.

En la porción correspondiente al *corazón* se identifican tres elementos que otorgan ritmo y que funcionan como conectores entre el oeste, el centro y el este de la ciudad, ellos son los puentes blanco, colorado y moreno, elementos de naturaleza histórica y funcional. Por su localización y altura se distingue la unidad habitacional Monte Albán, la cual se manifiesta como un lunar dentro del tejido urbano y el cauce del río Nuevo.

El río Nuevo, elemento natural, no reconoce fronteras culturales, ya que en su recorrido de sur a norte traspasa diagonalmente la línea internacional y sus aguas negras descargan libremente al otro lado, en Calexico, California.

Plaza Cachanilla

Esta plaza comercial y de servicios se identifica como el punto de referencia y nodo de actividad más importante de la ciudad, ya que cuenta con elementos dominantes de forma, línea y color que lo hacen destacar dentro del paisaje urbano de Mexicali. Sin embargo, también se puede considerar como un *límite cognoscitivo*, ya que es señalada como parte integrante del centro antiguo, y fuera de ella, el resto de la ciudad. Son varios los atributos que propician su importancia y su condición polivalente como punto de referencia, nodo y límite, debido a su extensión, localización y actividades generadas en su entorno, sus atributos son:

- Su *singularidad* al generar un contraste de forma, tamaño, color y calidad espacial, dentro del contexto que le rodea, cualidad que lo hace vivido y reconocible.
- Su *intensidad* de uso como resultado de las funciones y actividades que ofrece a nivel ciudad, que lo convierte en un *nodo de actividad* sumamente intenso.
- Su *ubicación estratégica*, ya que se localiza al borde de una de las vialidades más importantes de la ciudad de Mexicali y la única que corre diagonalmente toda la ciudad, desde el corazón mismo hasta la periferia, el bulevar Adolfo López Mateos.

- Da respuesta a las condiciones extremas del calor, aspecto característico de Mexicali, al contar en todas sus instalaciones con *clima artificial*.

- Al ocupar los terrenos de la Compañía Industrial Jabonera del Pacífico, un espacio con *valor histórico*.

- Al utilizar el nombre de *Plaza Cachanilla* en alusión a la planta típica de la región y designación que reciben los habitantes de la ciudad de Mexicali. Es una característica no física, pero que realza la *imaginabilidad* de la plaza.

Las diferencias

Considerando que las hipótesis de trabajo desarrolladas para este estudio parten del hecho de que los componentes del paisaje urbano impactan de manera diferenciada a los habitantes del mismo, se sostiene que las características de la imagen colectiva del paisaje urbano en Mexicali son una representación sintética, parcial y simplificada de la realidad, representación determinada, entre otros factores, a los ciclos de vida que dan pie a grupos de edad y al rol que juegan los géneros para establecer diferencias en el conocimiento del paisaje urbano. Se afirma que existen diferencias significativas en la claridad o legibilidad de la imagen del paisaje urbano, de acuerdo a lo siguiente:

a) Las imágenes del paisaje urbano son jerárquicas en función de la edad. Así, la imagen se correlaciona negativamente en los primeros años y en la vejez, y positivamente en la edad adulta.

b) Las imágenes del paisaje urbano son jerárquicas en función del género. Así, el género masculino, debido a una mayor movilidad dentro del paisaje urbano, tendrá una imagen más completa que el género femenino.

Con la finalidad de intentar demostrar estas hipótesis de trabajo, respecto al término de legibilidad, se han obtenido las frecuencias por grupos de edad y por género de la siguiente manera:

Grupos de edad

El primer grupo de edad quedó conformado de 15 a 24 años, considerando que es la etapa en que se va obteniendo una mayor independencia y se está en un proceso de maduración, tanto familiar como social. Se capturaron las frecuencias de las áreas obtenidas por este grupo a partir del trazo de lo que hemos llamado áreas cognoscitivas, con el propósito de analizar su distribución y frecuencia.

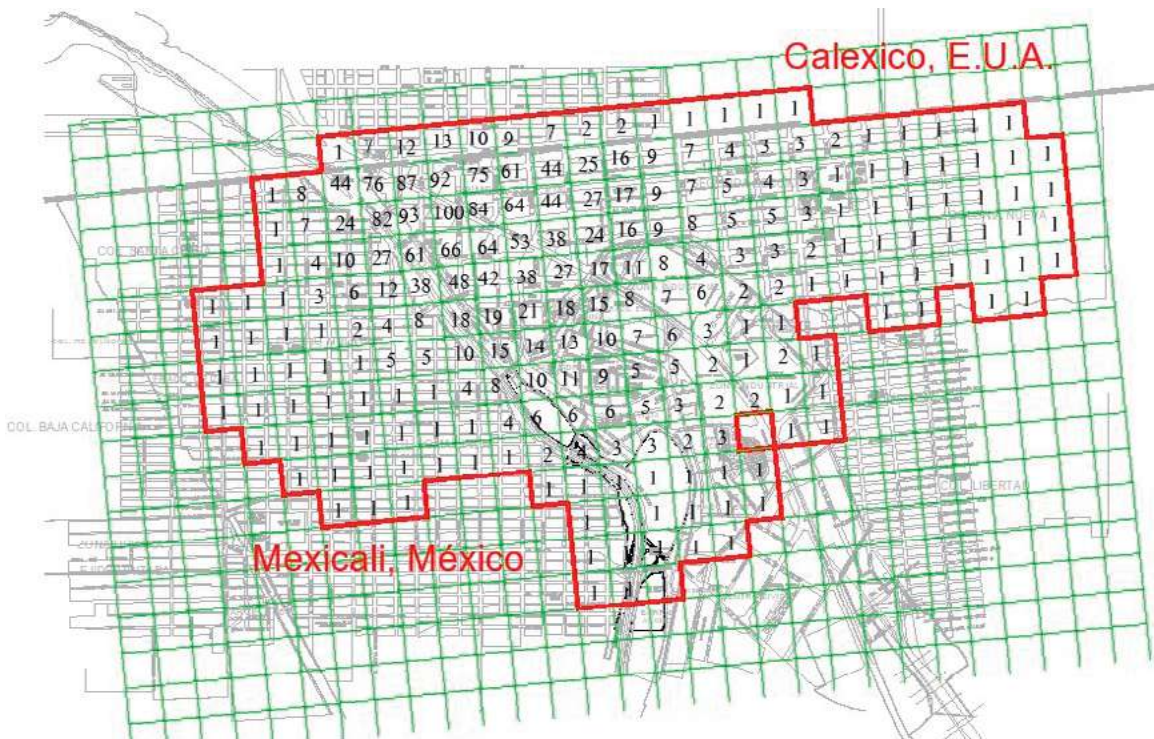


Imagen 7. Frecuencia de áreas cognoscitivas definidas por el grupo de edad de 15 a 24 años.

El segundo grupo de edad se integró con entrevistados de 25 a 39 años, al considerar que es la etapa de la vida de plena madurez. Se capturaron las frecuencias obtenidas de los entrevistados a fin de encontrar las áreas cognoscitivas.

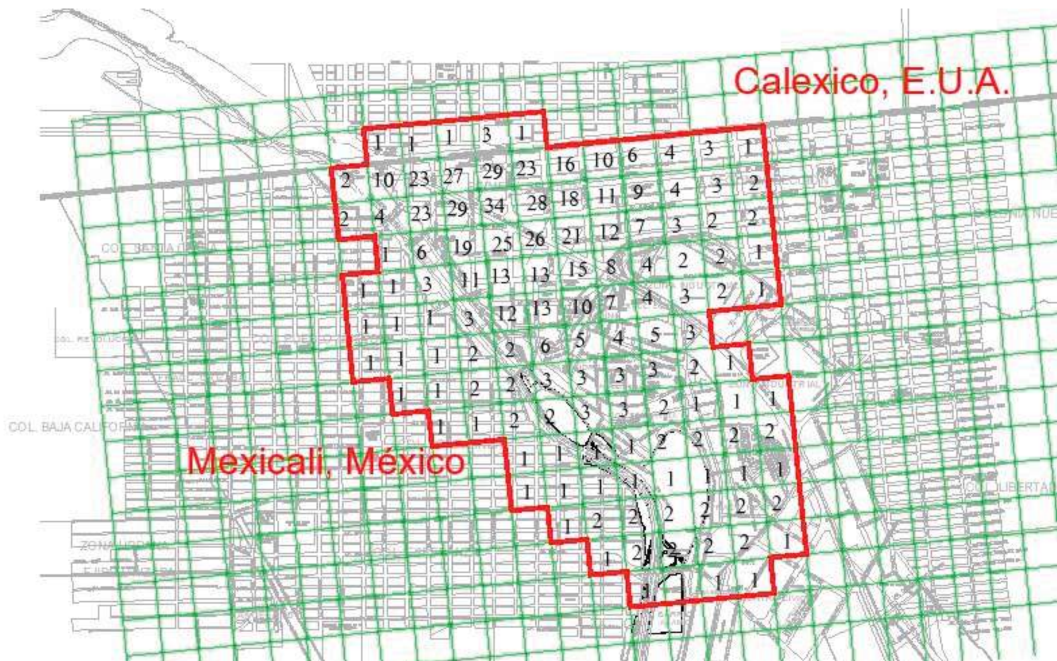


Figura 8. Frecuencia de áreas cognoscitivas definidas por el grupo de edad de 25 a 39 años.

El tercer grupo de edad comprende de los 40 a 54 años, considerando que es la etapa en que se encuentran establecidas plenamente las relaciones familiares y sociales y la movilidad de desplazamiento es relativamente menor que en la madurez. También se capturaron las frecuencias de las áreas obtenidas por este grupo.

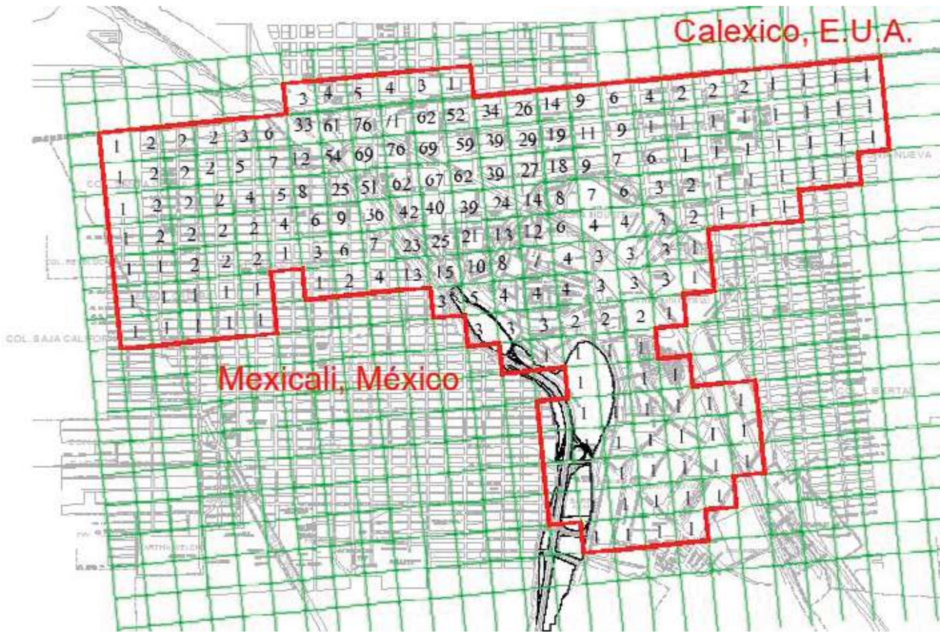


Imagen 9. Frecuencia de áreas cognoscitivas definidas por el grupo de edad de 40 a 54 años.

El cuarto y último grupo se integró con entrevistados de 55 años o más, etapa en la que se reducen las relaciones familiares y sociales y por tanto, la movilidad de desplazamiento es menor que en las tres etapas anteriores.

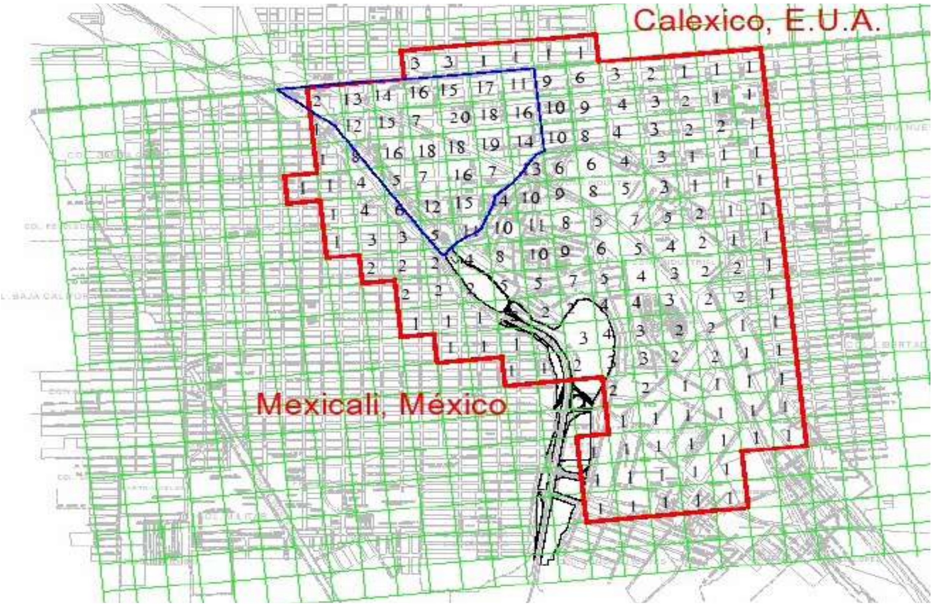


Figura 10. Frecuencia de áreas cognoscitivas definidas por el grupo de edad de 54 o más años.

Establecimiento de rangos

Se identificaron los cambios establecidos en el gradiente de las áreas y límites cognoscitivos. Esta clasificación se basa en el número de frecuencias obtenidas en cada unidad espacial y permite identificar los límites cognoscitivos del corazón y las tres áreas externas, de acuerdo con las coincidencias encontradas y con las variaciones relativamente fuertes en las frecuencias de cada uno de los grupos de edad.

El siguiente paso consiste en obtener las derivadas de las áreas cognoscitivas para cada uno de los grupos de edad identificados, así como su *media*. Los resultados después de las operaciones matemáticas son los siguientes:

Grado de legibilidad o claridad de las áreas cognoscitivas para el total de la muestra:

- **Grupo de edad: 15 a 24 años:**

CORAZÓN	Ai/Ai = 8/8	= 1.0	Legibilidad máxima
ÁREA EXTERNA 1	Ai/Ae1 = 8/19	= 0.421	Legibilidad baja
ÁREA EXTERNA 2	Ai/Ae2 = 8/39	= 0.205	Legibilidad muy baja
AREA EXTERNA 3	Ai/Ae3 = 8/227	= 0.035	Legibilidad nula o muy baja

Media: 0.415

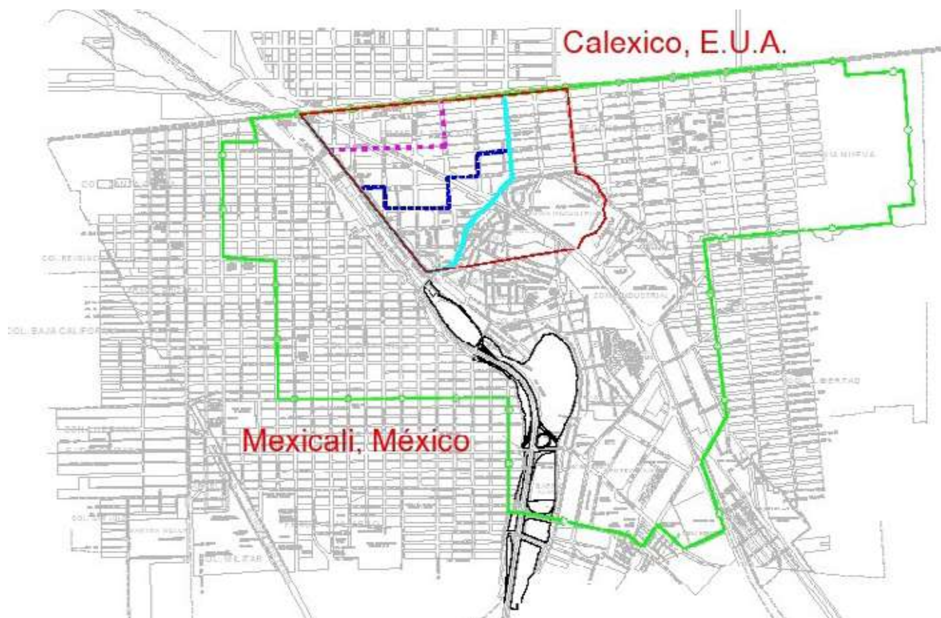


Figura 11. Límites cognoscitivos del centro de la ciudad de Mexicali del grupo de edad 15-24 años.

Una vez encontrados los valores de claridad o legibilidad de las áreas cognoscitivas, se está en la posibilidad de encontrar los límites físicos del corazón y sus envolturas, al identificar las sendas o elementos naturales o culturales que los definen a partir de percepciones que acentúan el valor de los espacios colindantes y contradictorios y señalan discontinuidades importantes.

- **Grupo de edad: 25 a 39 años**

CORAZÓN	Ai/ai = 13/13	= 1.0	Legibilidad máxima
ÁREA EXTERNA 1	Ai/Ae1 = 13/22	= 0.59	Legibilidad media
ÁREA EXTERNA 2	Ai/Ae2 = 13/41	= 0.317	Legibilidad baja
ÁREA EXTERNA 3	Ai/Ae3 = 13/206	= 0.063	Legibilidad nula o muy baja

Media: 0.493

Una vez encontrados los valores de claridad o legibilidad de las áreas cognoscitivas, se está en la posibilidad de encontrar los límites físicos del corazón y sus envolturas, al identificar las sendas o elementos naturales o culturales que los definen a partir de percepciones que acentúan el valor de los espacios colindantes y contradictorios y señalan discontinuidades importantes.

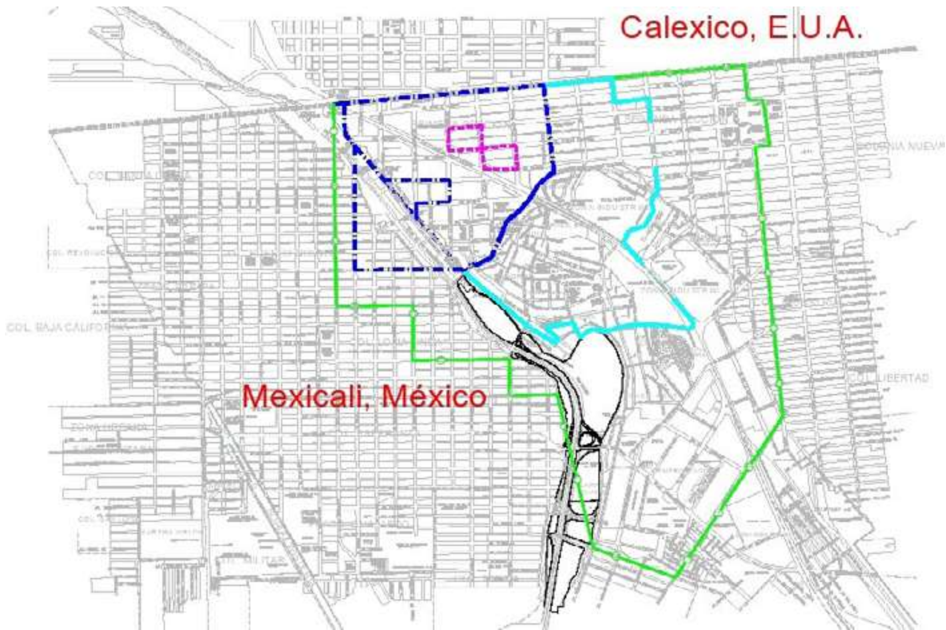


Figura 12. Límites cognoscitivos del centro de la ciudad de Mexicali del grupo de edad 25-39 años.

- **Grupo de edad: 25 a 39 años**

CORAZÓN	Ai/ai = 13/13	= 1.0	Legibilidad máxima
ÁREA EXTERNA 1	Ai/Ae1 = 13/22	= 0.59	Legibilidad media
ÁREA EXTERNA 2	Ai/Ae2 = 13/41	= 0.317	Legibilidad baja
ÁREA EXTERNA 3	Ai/Ae3 = 13/206	= 0.063	Legibilidad nula o muy baja

Media: 0.493

- **Grupo de edad: 40 a 54 años**

CORAZÓN	Ai/Ai = 8/8	= 1.0	Legibilidad máxima
ÁREA EXTERNA 1	Ai/Ae1 = 8/14	= 0.571	Legibilidad media
ÁREA EXTERNA 2	Ai/Ae2 = 8/33	= 0.242	Legibilidad muy baja
ÁREA EXTERNA 3	Ai/Ae3 = 8/127	= 0.063	Legibilidad nula o muy baja

Media: 0.469

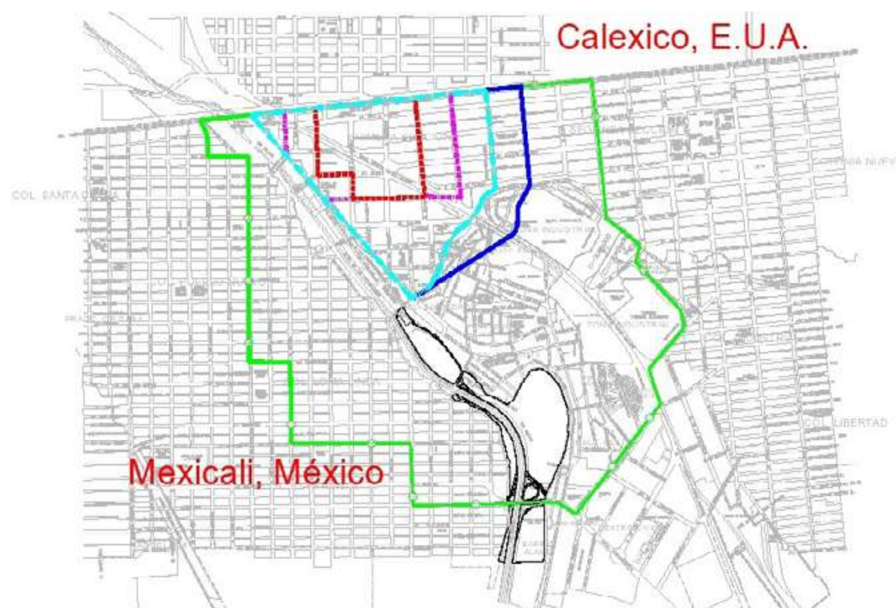


Figura 13. Límites cognoscitivos del centro de la ciudad de Mexicali del grupo de edad 40-54 años.

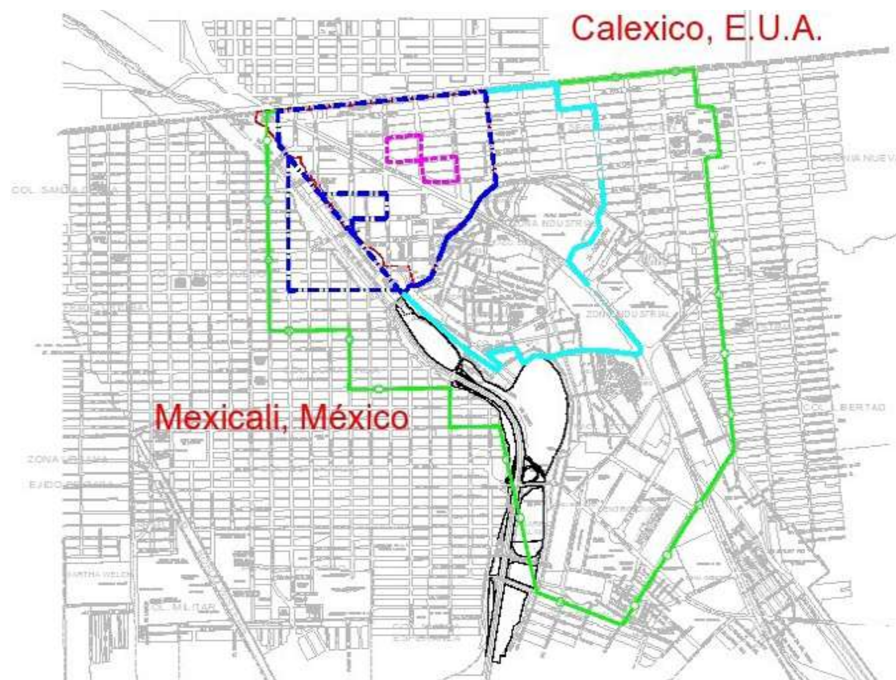


Figura 14. Límites cognoscitivos del centro de la ciudad de Mexicali del grupo de edad 55 años o más.

- **Grupo de edad: 55 años o más**

CORAZÓN	Ai/Ai = 2/2	= 1.0	Legibilidad máxima
ÁREA EXTERNA 1	Ai/Ae1 = 2/25	= 0.08	Legibilidad nula o muy baja
ÁREA EXTERNA 2	Ai/Ae2 = 2/67	= 0.03	Legibilidad nula o muy baja
ÁREA EXTERNA 3	Ai/Ae3 = 2/177	= 0.011	Legibilidad nula o muy baja

Media: 0.280

Umbrales cognoscitivos. Legibilidad

Una vez que se han obtenido los límites cognoscitivos y el gradiente de legibilidad, se está en posibilidades de encontrar las diferencias en la claridad del paisaje a partir de la media de cada grupo de edad (ver figura 6).

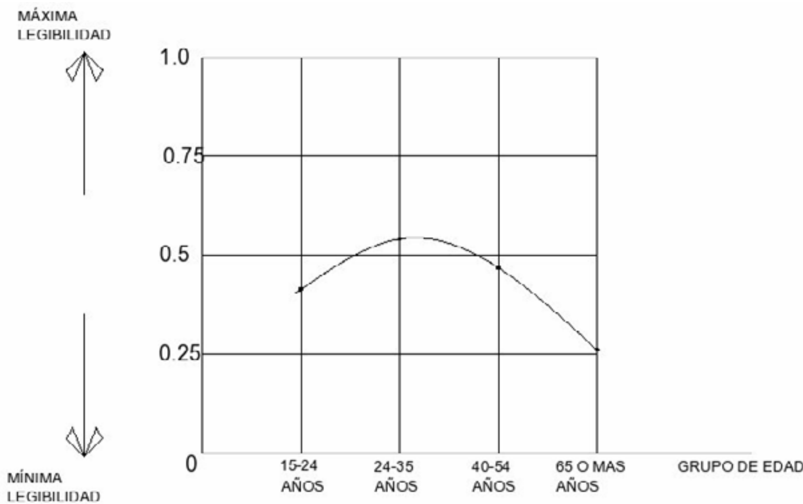


Figura 15. Diferencias de umbrales cognoscitivos por grupos de edad.

El primer aspecto que se puede apreciar (figura 17), se refiere a que existen diferencias por grupos de edad en el conocimiento o claridad de la imagen. Un segundo aspecto se refiere a la comprobación de la hipótesis planteada, es decir que las imágenes del paisaje urbano son jerárquicas en función de la edad. Así, la imagen se correlaciona negativamente en los primeros años y en la vejez, y positivamente en la edad adulta.

Género

Se obtuvieron las frecuencias de las áreas representadas mediante los limites cognoscitivos dibujados por los entrevistados, dividiéndolos en género masculino (ver figura 15) y género femenino (ver figura 16). Las diferencias que se pretenden encontrar en la conformación de la imagen y límites cognoscitivos del paisaje urbano parten del supuesto atribuido a los roles que cada género juega en la sociedad actual en Mexicali.

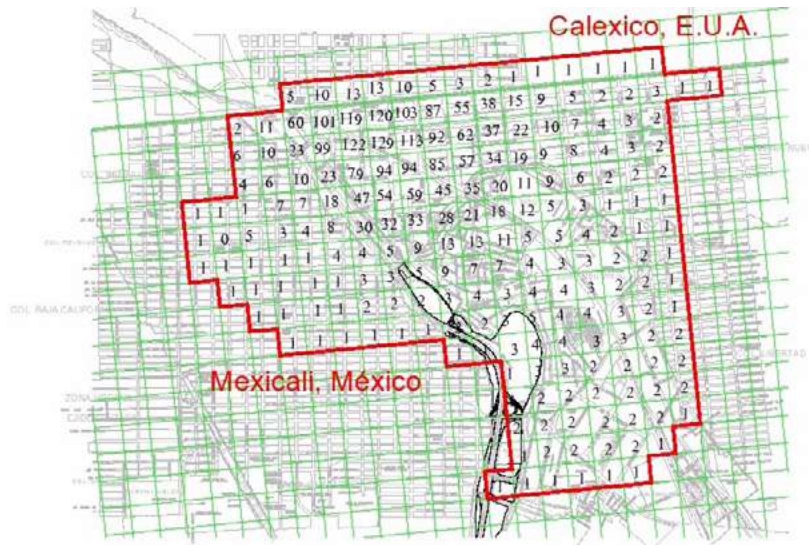


Figura 16. Frecuencia de áreas cognoscitivas definidas por el género masculino.

Establecimiento de rangos

El siguiente paso consiste en obtener las derivadas de las áreas cognoscitivas para cada uno de los grupos masculino y femenino, así como su *media*. Los resultados después de las operaciones matemáticas son los siguientes:

Grado de legibilidad o claridad de las áreas cognoscitivas para el total de la muestra:

- **Grupo de género: masculino**

CORAZÓN	Ai/Ai = 13/13	= 1.0	Legibilidad máxima
ÁREA EXTERNA 1	Ai/Ae1 = 13/20	= 0.65	Legibilidad media
ÁREA EXTERNA 2	Ai/Ae2 = 13/39	= 0.333	Legibilidad muy baja
ÁREA EXTERNA 3	Ai/Ae3 = 13/225	= 0.058	Legibilidad nula o muy baja

Media: 0.510

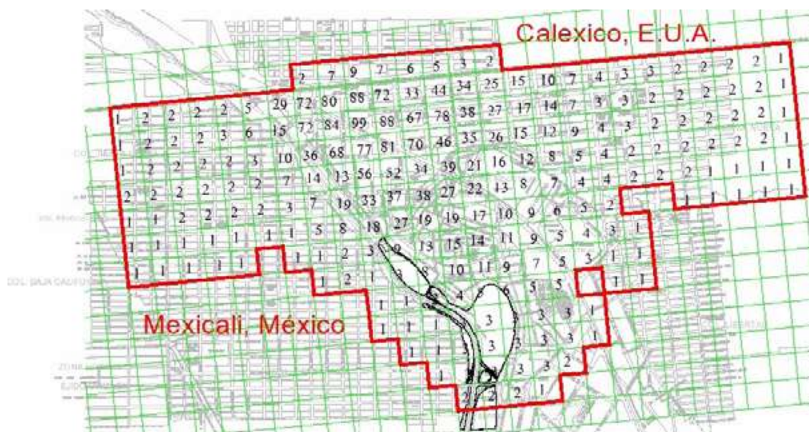


Figura 17. Frecuencia de áreas cognoscitivas definidas por el género femenino.

- **Grupo de género: femenino**

CORAZÓN	Ai/Ai = 6/6	=	1.0	Legibilidad máxima
ÁREA EXTERNA 1	Ai/Ae1 = 6/18	=	0.333	Legibilidad baja
ÁREA EXTERNA 2	Ai/Ae2 = 13/43	=	0.140	Legibilidad nula o muy baja
ÁREA EXTERNA 3	Ai/Ae3 = 13/232	=	0.026	Legibilidad nula o muy baja
			Media: 0.375	

Una vez encontrados los valores de claridad o legibilidad de las áreas cognoscitivas, se está en la posibilidad de encontrar los límites físicos del corazón y sus envolturas, al identificar las sendas o elementos naturales o culturales que los definen a partir de los gradientes perceptivos que acentúan el valor de los espacios colindantes y contradictorios y señalan discontinuidades importantes, que dan pie al surgimiento de los límites cognoscitivos.

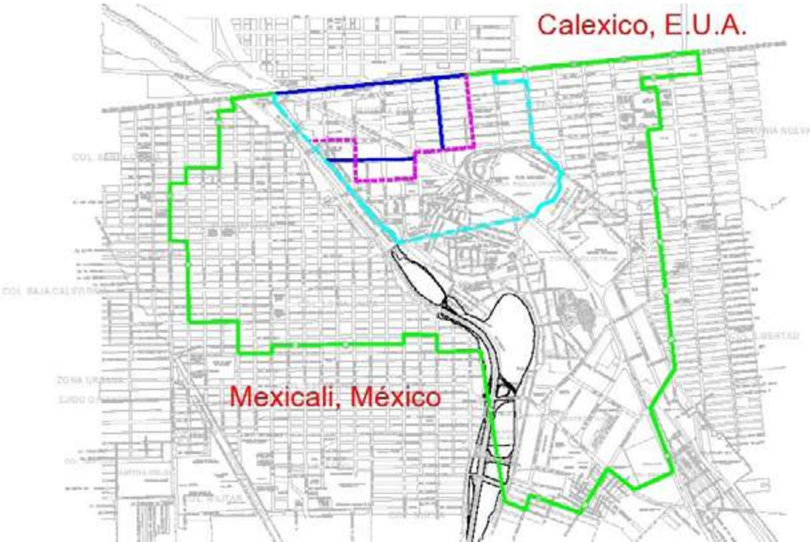


Figura 18. Límites cognoscitivos del centro de la ciudad de Mexicali del género masculino.

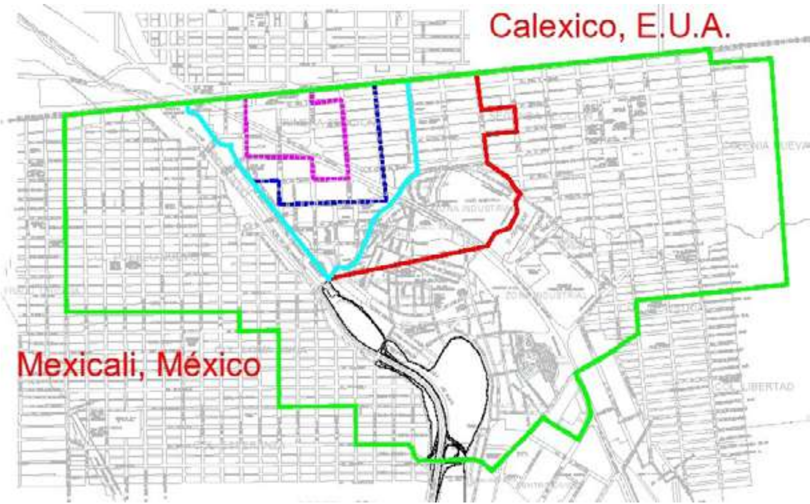


Figura 19. Límites cognoscitivos del centro de la ciudad de Mexicali del género femenino.

- **Umbrales cognoscitivos. Legibilidad**

Una vez que se han obtenido los límites cognoscitivos y el gradiente de legibilidad, se está en posibilidad de encontrar las diferencias en la claridad del paisaje a partir de las medias del género masculino y el género femenino (ver figura 20).

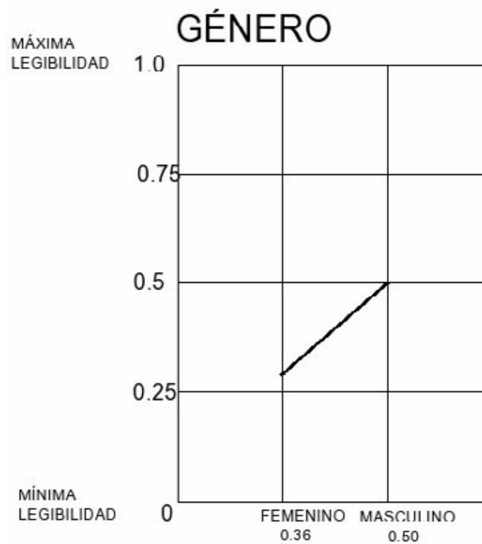


Figura 20. Diferencias de umbrales cognoscitivos por género.

El primer aspecto que se puede apreciar en la figura 20, se refiere a que existen diferencias establecidas por el género, en el conocimiento o claridad de la imagen. Un segundo aspecto se refiere a la comprobación de la hipótesis planteada, es decir que las imágenes del paisaje urbano son jerárquicas en función del género. Así, la imagen del paisaje urbano será más completa o amplia en el género masculino y menor la del género femenino.

Reflexiones finales

La ciudad, como todo organismo vivo, es dinámica, y debido a ello existe una variabilidad de los límites del centro, dependiendo de las diferentes etapas de desarrollo y expansión de la ciudad, es decir, el centro cambia sus características y límites históricamente. Así mismo, los actores sociales presentan un gradiente de variabilidad en la identificación de los límites del centro antiguo de Mexicali, en función de los grupos de edad y las diferencias de género. La obtención de los *límites cognoscitivos* permitirá identificar las diferentes fases de continuidad o discontinuidad en un paisaje urbano y en función de ello establecer las políticas y acciones para suavizar o enfatizar dichas diferencias, con la finalidad de establecer mejoras físicas, sociales o funcionales de un paisaje.

Del estudio se desprende que el centro antiguo de la ciudad de Mexicali resulta atípico si lo consideramos desde el punto de vista geográfico o territorial, ya que el núcleo físico no guarda

relaciones equidistantes con la periferia, debido a que el centro se encuentra precisamente en el término o confín de la ciudad, por lo que podemos denominarlo un *centro periférico* o localizado en el margen, en la periferia. Asimismo, el centro de Mexicali ya no cumple totalmente como lugar donde confluyen actividades administrativas, económicas y políticas, conservando únicamente las actividades religiosas, comerciales y en menor medida las culturales, aspectos que han influido en el proceso de deterioro del centro como lugar de todos. Sin embargo, el centro conserva edificios y un contexto histórico y se distingue como el lugar de los primeros asentamientos.

Las diferencias identificadas en el gradiente cognitivo en grupos de edad se encontró que éstas son significativas, ya que, como bien se puede apreciar en los resultados del apartado referido a límites cognoscitivos, se identifican diferencias en la aprehensión y conocimiento del centro antiguo de la ciudad y su paisaje y por tanto en su legibilidad o imaginabilidad.

De igual manera, se encontraron diferencias existentes en la comprensión y conocimiento del paisaje urbano de Mexicali, determinado éste por el género. Es conveniente asentar que esta diferencia se debe principalmente a los roles sociales que actualmente desarrollan cada uno de ellos, ya que el género masculino tiene una mayor movilidad dentro de la ciudad y ello le permite tener mejor conocimiento de sus características, lo que no sucede con el género femenino, pero ello no implica en ningún sentido menor capacidad para comprender y captar los mensajes provenientes del paisaje urbano.

Finalmente, se considera que los estudios subjetivos del paisaje urbano son tan importantes y relevantes como los estudios de carácter objetivo, y que ambos enfoques aportan herramientas suficientes para mejorar y conservar las características más relevantes del paisaje urbano en Mexicali.

Bibliografía

Acevedo, Gabriela. «Las Torres de Satélite y el Coyote en Ayuno: uso social y modos de apropiación de la escultura urbana». Tesis de Maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, 2017.

Appleyard, Donald y Lynch, Kevin. ¿Un Paraiso Temporal? *Un Vistazo al Paisaje Especial de la Región de San Diego*. Cambridge: Departamento de Estudios Urbanos y Planificación, 1974.

Appleyard, Donald, Lynch, Kevin y Myer, John R. *The View From the Road*. Cambridge: Join Center for Urban Studies. Institute of Technology. 1964.

Barrera, Osvelia, Alonso, Armando y Cañas, Jorge, coords. *Diseño y evaluación de edificios sustentables*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.

Bailly S., Antoine. *La percepción del espacio urbano*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1979.

Bernal R., Francisco. «Mexicali: 100 años de agua y vida». En Lucero Velasco, Héctor Manuel, coord. *Mexicali 100 años. Arquitectura y urbanismo en el desierto del Colorado*. México: Patria, 2002.

Boulding, Kennet. *The Image: Knowledge in Life and Society*. Michigan: Universidad de Michigan, 1956.

Canter, David. *Psicología de lugar*. México: Concepto, 1987.

Carrillo Huerta, Mario. «Convergencias y Divergencias en la Frontera Norte de México». *Estudios Fronterizos. Revista I.I.S.*, año 2, vol. 2, No. 6 (enero-abril de 1985).

Corona, Elva, Martínez, Félix, Rojas, Imelda y otros. «Mexicali, una ciudad sin valoración histórica de su patrimonio cultural». En Cerasoli, Mario, ed. *Cittá Memoria Gente*, Roma: Università degli studi Roma Tre, 2015.

Covarrubias, Javier. *Complejidad y Conducta en la Arquitectura. Modelo 1*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco, 1986.

Downs, Roger y Stea, David, eds. *Image and Environment. Cognitive Mapping and spatial Behavior*. Chicago: Aldine Publishines Company, 1973.

Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. México: Gustavo Gili, 1985.

Lynch, Kevin. *La buena forma de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

Lynch, Kevin. *Growing in Cities: Studies of the Spatial Enviroment of Adolescence in Cracow, Melbourne, México City, Toluca and Warzawa*. Cambridge: MIT Press y Unesco, 1977.

Lynch, Kevin. *De qué tiempo es este lugar*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

Martínez, Félix y Alonso, Armando. «Un paisaje imaginario en la obra literaria de Guillermo Prieto, Cuernavaca, Morelos, México», en Forniés, José y Numhauser, Paulina, eds. *Escrituras silenciadas. El paisaje como historiografía*. Madrid: Universidad Alcalá de Henares, 2013.

Martínez Sánchez, Félix A. «Notas para el estudio del paisaje urbano. Una aproximación a la geografía imaginaria». *Anuario de Estudios Urbanos. Historia, cultura, diseño* (2001).

Martínez, Félix A. «Literatura y paisaje: una aproximación a la geografía imaginaria». En Patiño, Norma, coord. *Espacio recobrado. Coloquio del paisaje*, México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco, 2012.

Martínez, Félix A. «Imagen colectiva del paisaje urbano en Mexicali, B.C.». *Anuario de Espacios Urbanos. Historia, cultura y diseño* (2007).

Martínez, Félix A. «El paisaje, un modelo conceptual». *Anuario de Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines* (2002).

Norberg- Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. España: Blume, 1978.

Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. Londres: Academy Editions, 1980.

Ortiz, Mauricio. «Los bordes de la vida», *La Jornada,* sección Ciencia (lunes 16 de julio de 1990):35.

Quiroz, Teresita. *La mirada urbana de Mariano Azuela* (1920-1940). México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.

Rapoport, Amos. *Aspectos Humanos de la Forma Urbana*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

Stea, David y Wood. «Las Imágenes de Áreas Metropolitanas y los Límites Cognoscitivos». Documento inédito, México, 1971.

Stea, David y Downs, Rogers. *Maps in Minds: Reflections on Cognitive Mapping*. Nueva York: Harper and Rog, 1977.



Carácter del paisaje del Valle de Mexicali

Rosa Imelda Rojas Caldelas

Introducción

El proceso de urbanización a nivel mundial y en el ámbito local ha ido ganando terreno a zonas naturales y productivas para incorporarlas al desarrollo. A su paso, han mermado éstas sin valorar los servicios ambientales que prestan y la necesidad de producir alimentos para sustentar cada día a una población más creciente. Pero también ha olvidado conservar los valores sociales y culturales, mientras que ha favorecido los estrictamente económicos, inmobiliarios. Las ciudades responden a un entorno geográfico, social, económico, cultural y de gestión diferenciado, que a pesar de tener políticas generales, llama la atención a valorar los recursos locales para su sostenimiento.

Éste es el caso del Valle de Mexicali, zona agrícola que poco a poco ha perdido terreno ante el avance de la rápida urbanización, y también por desconocimiento del valor que tienen sus suelos para la producción de alimentos, el valor del agua en una zona árida, su historia y cultura en un contexto fronterizo México-Estados Unidos. Lo anterior lleva a plantear la valoración múltiple del Valle de Mexicali para su aprovechamiento productivo y conservación de sus recursos por medio del concepto de "carácter del paisaje" y, dentro de éste, la dirigida a la percepción visual y de preferencias estéticas, que brinde también opciones para el desarrollo turístico y recreativo, sumado al manejo sustentable de sus recursos.

Existen diferentes perspectivas para estudiar el paisaje; una de ellas es la ecológica, relacionada con el ordenamiento y manejo de ecosistemas o bien del territorio.[1] Otra, se enfoca a la conservación del patrimonio cultural tangible e intangible,[2] sin abarcar los aspectos ecológico-ambientales, y la visual y espacial, relacionada con los aspectos físicos y bióticos del territorio.[3]

En particular, abordar el paisaje desde el concepto de *carácter* presenta ventajas a este respecto; incorpora valores ecológico-ambientales, sociales-culturales y estético-sensoriales.[4] Esta forma de abordar el paisaje tiene entonces como propósito incidir mediante la planeación en el aprovechamiento y conservación del paisaje mediante de sus recursos naturales y culturales

---

[1] J. Ahern, «Theories, methods and strategies for sustainable landscape planning», en B. Tress, G. Tress, G. Fry y P. Opdam, eds., *From Landscape Research to Landscape Planning: Aspects of Integration, Education and Application* (Dordrecht, NL: Springer, 2005), 119-131.
[2] Victoria Heritage. «Landscape Assessment Guidelines: For Cultural Heritage Significance», http://heritage.vic.gov.au/admin/file/content2/c7/LANDSCAPEASSESSMENTGUIDELINES.pdf (web desaparecida). P. F. Anderson, «Analysis of landscape character for visual resource management. Proceedings of our national landscape: a conference on applied techniques for analysis and management of the visual resource» (1979), http://www.fs.fed.us/psw/publications/documents/psw_gtr035/psw_gtr035_04_p-anderson.pdf
[3] Scottish Natural Heritage & the Countryside Agency, «Landscape Character Assessment. Guidance for England and Scotland. Scottish Natural Heritage y the Countryside Agency» (2002), http://www.naturalengland.org.uk/Images/lcaguidance_tcm6-7460.pdf (web desaparecida).
[4] Idem.

que posee el territorio, donde la gestión del paisaje se da a partir de la necesaria intervención e involucramiento de grupos de interés del sector público, privado y social. En el caso particular del presente trabajo, únicamente fueron desarrollados los aspectos estéticos-sensoriales.

Paralelamente, la perspectiva que se tiene de *carácter del paisaje* es congruente con los criterios de la sustentabilidad, al incorporar los aspectos ambientales, económicos, sociales, culturales y de gestión que demanda la elaboración y puesta en marcha de diferentes niveles de intervención: política, plan, programa y proyecto. Por ende, el proceso de planeación que plantea este enfoque, facilita la generación de información para la toma de decisiones que conlleve a la generación de estrategias y acciones de manejo con fines de conservación, mejoramiento, restauración y regeneración de paisajes. Dentro de este contexto, el objetivo del trabajo se acota a la caracterización del paisaje del Valle de Mexicali a partir de sus atributos abióticos, bióticos y visuales, y a su evaluación estética realizada por el público.

Vale la pena destacar que la evaluación del carácter del paisaje comprende diferentes escalas de trabajo y aplicaciones: regional, rural y urbano, donde su visión no pretende proteger exclusivamente aquellos paisajes que tengan valor único o de alta calidad, independientemente de la región donde se encuentre, la evaluación sea relevante para la gente que la vive, trabaja o se recrea, basándose en una valoración multidimensional del entorno y las relaciones que han tejido a lo largo del tiempo con la participación activa de su población.[5] Realizar una valoración integrada requiere que el grupo de trabajo comparta una visión, ya que el tratamiento de cada una de las temáticas demanda la convergencia de diferentes disciplinas, cada una con sus métodos y técnicas de investigación para la realización de inventarios, evaluaciones y prospecciones que comprenden aspectos cuantitativos y cualitativos. Sin embargo, el trabajo obliga a que en determinadas fases del proceso de planeación se integre, comparta y cruce la información con fines de diagnóstico y diseño de estrategias de intervención para su gestión.

De esta forma, la gestión se realiza por medio del concepto paisaje definido en la Convención Europea del Paisaje,[6] como "cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos". Así se tienen dos grandes ejes: por un lado, se encuentra el territorio conformado por aspectos abióticos y bióticos que da sustento a diferentes actividades humanas y, por otro, la gente, sus características sociales, culturales y perceptuales, y las interacciones que desarrollan con el espacio y entre personas, mismos que pueden verse en la tabla 1.

[5] C. Tudor, *An approach to landscape Character Assessment* (Sheffield: Natural England, 2014), https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/396192/landscape-character-assessment.pdf.
[6] Consejo de Europa, «Convenio Europeo del Paisaje» (2002), http://www.mapama.gob.es/en/desarrollo-rural/temas/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm11-24940.pdf (web desaparecida).

A manera de síntesis, la Evaluación de Carácter del Paisaje (ECP) se concreta según[7] en cinco criterios:

Primero, el paisaje está en cualquier parte y todo el paisaje terrestre o marino tiene su propio carácter. Segundo, el paisaje se presenta en cualquier escala y el proceso de planeación y evaluación de carácter del paisaje puede llevarse a cabo en cualquiera de ellas. Tercero, el proceso de ECP debe involucrar la comprensión de cómo el paisaje es percibido y experimentado por la gente. Cuarto, la ECP proporciona una base de evidencias para informar sobre el amplio rango de temas para la toma de decisiones y aplicaciones. Quinto, la ECP provee e integra un marco espacial y una gran cantidad de variables que al estar juntas dan como resultado la distinción entre paisajes.

Tabla 1. Evaluación Carácter del Paisaje

FACTORES NATURALES	
GEOLOGÍA	Material sólido y acarreado
FISIOGRAFÍA	Topografía y geomorfología
HIDROLOGÍA	Ríos, drenajes, calidad del agua y flujo
CLIMA Y AIRE	Clima, microclima y patrones del tiempo
SUELOS	Suelos y clasificación agrológica
COBERTURA DEL SUELO/FLORA Y FAUNA	Hábitats/biodiversidad, cobertura del suelo, cobertura vegetación y cobertura arbórea/ bosques y fauna
FACTORES CULTURALES/SOCIALES	
USO Y MANEJO DEL SUELO	Cobertura del suelo, uso agrícola
ASENTAMIENTOS	Patrones de asentamientos, tipología de edificaciones y estilos y materiales
CONTEXTO EN QUE SE UBICAN	Patrón y tipo de lugar en que se ubica (rural), Morfología urbana
PROPIEDAD DE LA TIERRA	Tipo de tenencia de la tierra o del suelo
ANTECEDENTES HISTÓRICOS	Historia y arqueología
ASOCIACIONES CULTURALES	
ASOCIACIONES CULTURALES	Arte, literatura, música, mitos/leyendas/folklore, gente, eventos y asociaciones
FACTORES PERCEPTUALES Y ESTÉTICOS	
PERCEPCIÓN Y PERCEPCIÓN SENSORIAL	Memorias, asociaciones, preferencias estéticas
	Visual, táctil, auditiva, olfativa

Fuente: Tudor, 2014.

[7] C. Tudor, *An approach to landscape Character Assessment,* op. cit.

Metodología

La realización del estudio de caso del paisaje del Valle de Mexicali demandó la adecuación de la metodología general de ECP para su desarrollo en lo que toca al tema de la percepción visual y estética del paisaje, mismo que parte de la caracterización de los aspectos abióticos y bióticos, para después orientarse a los aspectos visuales y estéticos del paisaje. Así la metodología se desarrolla en dos etapas:

Primera etapa, corresponde a la caracterización del paisaje, proceso que comprende la identificación y clasificación de unidades homogéneas mediante la descripción de sus rasgos abióticos y bióticos. También se realiza la clasificación de las unidades visuales, para cerrar con la identificación de los usos del suelo en la zona de estudio. Las tablas 2 y 3 presentan la información y referencias de autores o instituciones que han trabajado el tema y los métodos empleados para ello, igualmente se muestran las fuentes de información consultadas para el caso del Valle de Mexicali.

a) La clasificación del territorio por unidades obedece a un sistema jerárquico fisiográfico, partió del ámbito nacional hasta lo local; de esta forma la subdivisión jerárquica del territorio se dio del nivel Provincia hasta el de Sistema de Topoformas,[8] donde cada subdivisión comparte características comunes abióticas y bióticas denominadas unidades de paisaje. El trabajo empleó la clasificación fisiográfica planteada y publicada en los documentos de ordenamiento ecológico del territorio nacional y estatal. La descripción de los aspectos abióticos, bióticos y de usos del suelo demandó la consulta de información cartográfica temática, imágenes satelitales y documental sobre clima, geología, relieve, hidrología superficial, edafología, vegetación y usos del suelo.

b) Posteriormente, se realizó la clasificación de unidades visuales, basada en las características de los elementos componentes del paisaje: relieve, vegetación, suelo-roca, agua y fauna. Este trabajo implicó trabajar a otra escala para registrar otras subdivisiones del paisaje, que no eran visibles a la escala de topoformas, como fueron: morros, dunas, humedales, ríos y cerros, información que fue registrada mediante trabajo en campo por medio de recorridos en automóvil sobre caminos de orden primario y secundario que cruzan el Valle de Mexicali.

[8] Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, *Diccionario de datos fisiográficos escala 1:1 000 000 (vectorial)* (México: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, 2000), http://www.inegi.org.mx/geo/contenidos/recnat/fisiografia/doc/dd_fisiograficos_1m.pdf; Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, *Características edafológicas, fisiográficas, climáticas e hidrográficas de México*, (México: Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática, 2008), http://www.inegi.org.mx/inegi/spc/doc/INTERNET/1-GEOGRAFIADEMEXICO/MANUAL_CARAC_EDA_FIS_VS_ENERO_29_2008.pdf

c) Complementariamente, se aprovecharon dichos recorridos para la identificación de otros tipos de intervenciones humanas sobre el territorio, que correspondieron a los principales usos del suelo que tiene la zona de estudio: agricultura, ganadería, extractivo, infraestructura y asentamientos humanos. Información que fue complementada con fuentes documentales de dependencias de Gobierno federal, estatal y municipal.

Producto de lo anterior, se elaboró una síntesis que se tradujo en la caracterización del paisaje por medio de 14 unidades.

Segunda etapa, inicia con el tratamiento de los aspectos visuales y estéticos del paisaje, uno, por medio del análisis de los elementos componentes del paisaje en cada fotografía de las unidades registradas, y dos, las preferencias que tiene el público de las 14 unidades de paisaje registradas.

a) Respecto del levantamiento fotográfico de los paisajes, se diseñaron dos estrategias: la primera corresponde a los paisajes que pueden percibirse mediante las diferentes rutas de transporte suburbano que existen de la ciudad de Mexicali hacia el Valle de Mexicali, recorridos de ida y vuelta, complementados con información aportada por algunos usuarios del transporte que tenían como destino algún poblado del Valle. La segunda consistió en recorrer los caminos secundarios en vehículo particular (no transitados por transporte público) y detectar aquellos cambios en relieve, suelos, vegetación y presencia de cuerpos de agua. Como resultado de esta etapa se seleccionaron 14 fotografías que muestran los rasgos físicos y visuales del paisaje.

b) El análisis físico-visual del paisaje se realizó por elementos componentes del paisaje por cada una de las fotos, cuantificando el porcentaje de áreas ocupadas por el cielo, agua, vegetación, suelo, roca, fauna y elementos construidos. Posteriormente, en una segunda etapa, se trabajaron las mismas fotos para identificar los elementos participantes en el plano próximo, intermedio y lejano. La información fue vectorizada y cuantificada en AutoCAD, para generar una tabla con los valores porcentuales por elementos del paisaje participantes en las escenas o fotos y la importancia que tienen los diferentes planos en el contexto general de las fotografías. Información, que posteriormente, se cruzaría con los resultados de las preferencias estéticas del paisaje por el público encuestado.

Tabla 2. Caracterización unidades físicas y visuales del paisaje

IDENTIFICACIÓN	CARACTERIZACIÓN	REFERENCIAS MÉTODOS	FUENTES DE INFORMACIÓN
PROVINCIAS O ECO-REGIONES ÁREAS CON CARACTERÍSTICAS FISIOGRÁFICAS COMUNES (UNIDADES)	Atributos físicos y bióticos de las áreas similares (unidades de paisaje)	INEGI (2000; 2008); Lothian (2000; 2012); Serrato (2009); Urquijo y Bocco (2011); INE-SEMARNAP (2000); DOF (2012); SEMARNAT –Gobierno del Estado de Baja California (2013)	División Fisiográfica Nacional, INEGI. Subdivisión Fisiográfica Estatal, Baja California, OET.
ÁREAS CON PATRONES SIMILARES PRODUCTO DE LA INTERVENCIÓN HUMANA (USOS DEL SUELO)	Atributos semejantes producto de actividades productivas, asentamientos humanos e infraestructura	SEMARNAT –Gobierno del Estado de Baja California (2013); DOF (2012)	Usos del suelo en la zona de estudio, Imágenes satelitales e información documental de diferentes dependencias de gobierno, estudios realizados en la región y verificación en campo.
ÁREAS CON PATRONES VISUALES SIMILARES (UNIDADES)	Atributos por elementos componentes del paisaje: relieve, vegetación, suelo-roca, agua, fauna y cielo	Tetlow y Shepard (1979); USBLM (2010); BLM (1986); USFS (1995; 1996); Lothian (2000; 2012); Arriaza, Cañas-Ortega, Cañas-Madueño y Ruiz-Aviles (2004); Bacon (1979); Tilt, Kearney y Bradley (2007)	Unidades visuales en la zona de estudio, trabajo de campo por medio de recorridos por caminos primarios y secundarios.

Fuente: elaboración propia.

c) El estudio de preferencias consistió en que cada foto (unidad de paisaje) debía ser valorada por el público, en este caso, no residente del Valle de Mexicali. Para ello, se diseñó un cuestionario piloto, entonces se pidió al público que hiciera un listado de adjetivos que desde su punto de vista caracterizaran cada una de las escenas mostradas. Una vez que se tuvieron los resultados, los adjetivos se clasificaron en positivos y negativos y se probó nuevamente el cuestionario con un grupo piloto para ver si cada una de las palabras eran las adecuadas para expresar una opinión de la escena mostrada. Enseguida se prosiguió con el diseño de la muestra estadística y su aplicación a un grupo de 107 jóvenes universitarios de diferentes disciplinas que no hubiesen estado en contacto con el Valle de Mexicali, fundamentalmente residentes de la ciudad. Información que fue tratada mediante el programa de análisis estadístico Système Portable pour Analyse de Donnés v.5.6 (SPAD por sus siglas en francés), aplicando el módulo de análisis de componentes principales y con ello la detección de los lugares con alta preferencia y los adjetivos que mejor describían sus cualidades.

d) Una vez que se tuvieron los resultados, se relacionaron los datos de preferencias contra los componentes del paisaje de cada escena o foto, información previamente obtenida.

La caracterización y valoración del paisaje del Valle de Mexicali comprende cinco apartados: Clasificación de unidades de paisaje y su descripción mediante sus rasgos abióticos y bióticos; usos del suelo y actividades productivas; aspectos visuales de las unidades, morfología de los asentamientos humanos y preferencias por el público.

Tabla 3. Evaluación visual-estética del paisaje

IDENTIFICACIÓN	**Caracterización**	**Referencias Métodos**	**Fuentes de información**
CAMINOS Y RUTAS QUE PERMITEN LA VISUALIZACIÓN DEL PAISAJE PUNTOS DE OBSERVACIÓN EN LAS RUTAS	Delimitación de planos en la observación: cercano, intermedio, lejano y ubicación de puntos de observación	Martín-Ramos (2014); Tilt, Garré, Meeus y Gulinck 2009); Texas Department of Transportation (2012); Escribano-Bombín y López-Rodríguez (s/f)	Carta topográfica, INEGI y Cartografía municipal realizada por el Instituto Municipal de Investigación y Planeación (IMIP) de Mexicali. Trabajo de campo, recorridos por caminos primarios y secundarios en vehículo particular y rutas de transporte suburbano. Toma de fotografías en las rutas Selección de fotografías, principales puntos de observación
IDENTIFICACIÓN DEL PÚBLICO ESTUDIO DE PREFERENCIAS	Clasificación de fotos en orden de preferencias. Análisis de las fotos con valoración positiva y negativa en función de sus atributos físicos y visuales.	Lothian (2000; 2012); USFS 1995;1996); Dupont, Antrop and Van Eetvelde (2015); The Countryside Agency & SNH (2002); Bacon (1979); Tilt, Kearney & Bradly (2007) y Wherrett (1998).	Población residente en la ciudad de Mexicali. Jóvenes estudiantes universitarios entre 18 y 25 años de edad. Muestra de 120 estudiantes Aplicación de cuestionario basado en la calificación de cada foto a partir de una escala de adjetivos bipolares

Fuente: elaboración propia.

El paisaje del Valle de Mexicali

El Valle de Mexicali se localiza a nivel nacional en la Provincia Fisiográfica Desierto Sonorense, la que comprende las zonas áridas de México y Estados Unidos, correspondientes a los estados de Baja California y Sonora, y California y Arizona, respectivamente. La zona de estudio pertenece a la subprovincia Desierto de Altar, y ésta, a su vez se subdivide en Bajo Delta del Río Colorado.[9]

[9] Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, *Diccionario de datos fisiográficos escala 1:1 000 000 (vectorial),* op. cit.

El Valle de Mexicali se asienta sobre lo que fue hasta principios del siglo XX la planicie deltaica del río Colorado, el cual se encuentra rodeado por zonas áridas que corresponden: al norte, con la mesa arenosa de Andrade, al este con el Desierto de Altar, al oeste con la Sierra Cucapá y Laguna Salada y al sur con la zona de marismas del Alto Golfo de California, lo que se traduce en un oasis rodeado por desierto. El Valle de Mexicali presenta una forma triangular cuyos puntos están definidos; en el extremo noreste la ciudad de Vicente Guerrero, mejor conocida como Algodones, al suroeste por el Cerro del Mayor y al noroeste por el Cerro del Centinela (figura 1). Dentro de esta vasta zona se identifican 14 subunidades que corresponden a rasgos homogéneos que muestra el paisaje, que enseguida se describen:[10]

a) Unidades de paisaje

Río Colorado: representa el sustento de plantas, animales, asentamientos humanos y actividades productivas en el municipio de Mexicali y el abasto de agua en las principales zonas metropolitanas de Baja California. La cuenca del Colorado tiene su origen en las Montañas Rocallosas, en Estados Unidos, y tiene como desembocadura el Mar de Cortés, México; a su paso da forma al delta donde actualmente se ubica el Valle de Mexicali. El flujo de agua de Estados Unidos a México se encuentra regulado por el Tratado Internacional de Límites y Aguas desde 1948, con una cuota mínima anual de 1,850 millones de metros cúbicos.[11] El agua llega a la presa derivadora Morelos y de ahí se distribuye a la ciudad y Valle de Mexicali por medio de una red hidráulica de canales y drenes. La cuota actual ha sido insuficiente para mantener un flujo continuo sobre el cauce debido a la canalización, así que éste se mantiene seco la mayor parte del tiempo.

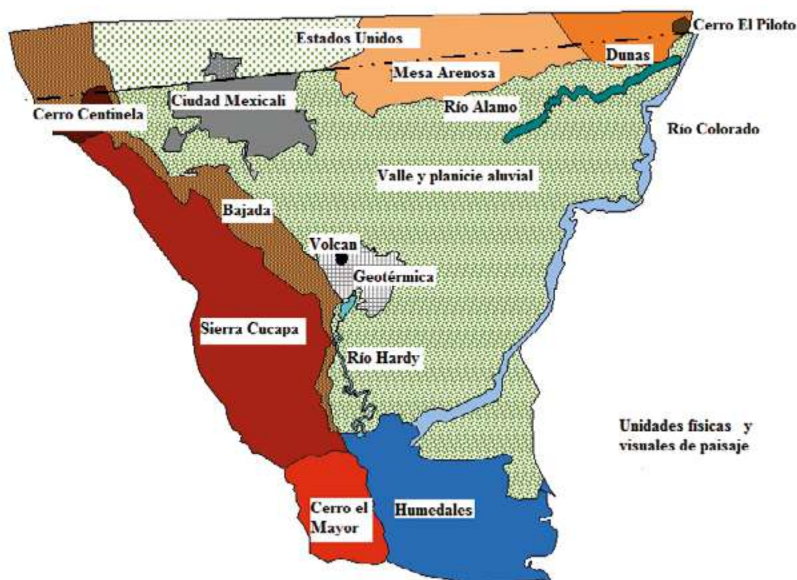


Figura 1. Localización de unidades físicas de paisaje.

[10] R. Rojas Caldelas, C. Peña Salmón y J. Ley-García, «Cultural landscape planning: the Mexicali Valley», *WIT Transactions on Ecology and the Environment*, vol. 155 (2012), doi: 10.2495/SC120381; R. Rojas-Caldelas, C. A. Peña Salmon y O. Leyva Camacho, «Una aproximación desde la percepción visual al paisaje del Valle de Mexicali», en J. L., coord., *Paisajes culturales: el valle de Mexicali* (Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, 2014), 179-227.

[11] R. I. Rojas Caldelas, «El Río Colorado y el Valle de Mexicali», *Revista Ciudades*, año 3, No. 10 (1991): 33-38.

Mesa Arenosa de Andrade: la geoforma corresponde a una meseta y puede diferenciarse en el paisaje como un escalón con escasos metros de altura, relieve casi plano y pendiente ligera casi imperceptible en la lejanía. Los suelos destacan por ser arenosos de coloración clara y escasa vegetación, la mesa arenosa está ubicada al norte del Valle, bordeando y delimitando la planicie deltaica.



Figura 2. Río Colorado.



Figura 3. Mesa Arenosa de Andrade.

Dunas de Algodones (Vicente Guerrero): es un macizo de dunas que corre en dirección noroeste-sureste; tiene su origen en el valle de Imperial, California, Estados Unidos, y termina cruzando la frontera a la altura del poblado de Algodones. A pesar de que el municipio cuenta con una mínima parte, logran destacar en el paisaje por su altura, que puede variar de los 50 a 70 metros, arenas que resaltan en el paisaje por sus formas onduladas, color rojizo y escasa vegetación arbustiva. Si bien las dunas no pueden apreciarse a nivel de la totalidad del Valle, éstas sí aportan identidad al extremo noreste del municipio.



Figura 4. Dunas Algodones.



Figura 5. Cerro El Piloto.

Cerro El Piloto: esta formación rocosa es de origen volcánico, color oscuro, pendientes abruptas y perfil irregular, igualmente destaca en este extremo noreste del Valle por su altitud, que sobrepasa ligeramente los 200 msnm. Cerro que con el paso del tiempo se ha convertido en un hito de la región. Así, en este punto del Valle logran conjuntarse las dunas, el cerro, el río Colorado y el Valle, lugar que llega a distinguirse del resto por la variedad de elementos morfológicos.

Humedales canal El Álamo (Netzahualcóyotl): el Valle tiene varias zonas de humedales, en el caso particular ésta corre paralela a lo que fue el antiguo cauce del río Álamo, ubicado al norte del Valle de Mexicali, cuyas aguas desfogaban con pendiente al norte para finalmente regresar a Salton Sea, Estados Unidos. La riqueza de esta zona es la presencia de agua superficial, vegetación de escaso porte y la presencia de aves migratorias, zona considerada a nivel internacional como sitio RAMSAR por la Convención sobre Humedales.[12]

Planicie deltaica: las aguas del río Colorado finalmente, al llegar al encuentro con el mar de Cortés, dan pie a la formación de una gran planicie que conforman actualmente los valles de Mexicali, México e Imperial, Estados Unidos. En México el Valle tiene una superficie cultivable de 208,000 hectáreas,[13] el trazo que presentan las parcelas aún guarda restos de la morfología de antiguos meandros, mismos que aportan un carácter distintivo respecto al Valle Imperial, que responde a trazos prácticamente ortogonales. En ciertas zonas de la planicie deltaica aún es posible observar algunas especies dominantes, entre las que destacan: álamo, mezquite, cachanilla, tule, carrizo y junco, especies que fueron reemplazadas por cultivos agrícolas.



Figura 6. Planicie deltaica Fuente.



Figura 7. Humedales Fuente.

Cerro Centinela: el cerro se encuentra ubicado al noroeste del Valle y, junto con la sierra Cucapá, sirve de límite visual de la cuenca. Este elemento es un referente en el paisaje de la ciudad de Mexicali, sobresale por su altura aproximada de 500 msnm, forma triangular y color grisáceo. Al aproximarse, pueden percibirse afloramientos rocosos prácticamente sin cobertura vegetal.

Río Nuevo: este cuerpo de agua se localiza en la parte sur de la ciudad de Mexicali; con el tiempo se ha convertido en un gran drenaje urbano, alimentado por aguas residuales de campos agrícolas de la parte norte del Valle, así como por aguas grises provenientes de drenajes domésticos y aguas tratadas. La pendiente del río se dirige hacia el norte, para finalmente verter sus aguas a

[12] Convención sobre Humedales RAMSAR. «Humedales del Delta del Río Colorado (Sonora y Baja California) y Sistema de Humedales Remanentes del Delta del Río Colorado», (1996 y 2008), http://ramsar.conanp.gob.mx/docs/sitios/cert_ramsar/0814.pdf.

[13] E. Sánchez López, «Políticas en materia agrícola en Mexicali y San Luis Río Colorado», en M. Quintero Núñez, E. Sánchez López, K. Collins, P. Ganster y C. Mason, *Desarrollo y Medio Ambiente de la región fronteriza México-Estados Unidos valles de Imperial y Mexicali* (México: H. Cámara de Diputados, LIX Legislatura, Universidad Autónoma de Baja California y Miguel Ángel Porrúa, 2005), 43-52.

Salton Sea, California, Estados Unidos. A lo largo del río se identifican dos lagunas: Xochimilco y México, mismas que actualmente forman parte del tejido de la ciudad; sus márgenes presentan vegetación, entre la que destacan juncos, cachanillas y pinos salados.



Figura 8. El Centinela.



Figura 9. Laguna México.

Morros: es el nombre popular con el que la gente se refiere a los montículos de arena prácticamente imperceptibles por su escasa altura de 2 a 3 m en la gran planicie deltaica. Sin embargo, se convierten en referencias a nivel de sitios en el Valle. Su distribución obedece a la formación de antiguos médanos que formaron bancos con sedimentos finos y cobertura vegetal conformada por pastos y mezquites. Regularmente estos sitios se ubican en la parte norte del Valle.

Sierra Cucapá y Bajada: la sierra representa el borde poniente del Valle de Mexicali con una altura promedio de 600 metros, apariencia rocosa, tonos grisáceos, pendientes ligeramente abruptas y sin aparente cobertura vegetal, pero visualmente sobresaliente en la lejanía, mientras que la bajada, a diferencia de la sierra, está constituida por material producto del acarreo y descomposición de las rocas que se transforman en materiales de texturas gruesas, colores grisáceos. Las bajadas presentan pendientes suaves que a veces se manifiestan con formas especiales, como los abanicos aluviales; el material permeable permite la acumulación de agua en subsuelo, mismo que da sustento al matorral desértico micrófilo conformado por cactáceas, opuntias y especies arbóreas entre las que se encuentran el mezquite, palo fierro y palo verde. Las bajadas reflejan la riqueza natural de plantas y animales que caracterizan a las zonas áridas que enmarcan el delta.

Cerro Prieto: la gente lo conoce como cerro, pero es un volcán de color negro, forma cónica, pendiente abrupta y escasa cobertura vegetal. Esta geoforma es un hito, su ubicación en la parte central del Valle le da visibilidad por su forma, altura y contraste de color, además de estar asociado al nombre de la planta geotérmica de Cerro Prieto.



Figura 10. Morros.



Figura 11. Sierra y Bajada.

Laguna Vulcano: actualmente el Valle cuenta la laguna de sedimentación de la planta geotérmica de Cerro Prieto. Anteriormente al pie del volcán había manifestación de aguas termales en lo que era la Laguna Vulcano. Ante la presencia del recurso termal en los años 1960, se planteó el aprovechamiento para la generación de energía eléctrica en la región, proyecto que se concretó para la década de 1970, donde fue necesaria la construcción de una laguna artificial para la sedimentación del agua de desecho de la extracción del vapor de la tierra (CFE, 2007), agua que finalmente se conectaba con el cuerpo de agua del río Hardy. Los alrededores de esta laguna se caracterizan por ser suelos arcillosos de color oscuro y altamente salinos, con escasa vegetación, donde se encuentran chamizos y pinos salados.



Figura 12. Volcán Cerro Prieto.



Figura 13. Laguna Vulcano.

Río Hardy: el río es un afluente del sistema del delta, cuyas aguas se incorporaban a la salida del río Colorado al mar de Cortés, aguas ahora provenientes de drenajes agrícolas y de la laguna de sedimentación de Cerro Prieto, para posteriormente conformar un humedal con vegetación dominada por tule, carrizo, junco y pinillo salado. Este cuerpo de agua desempeña funciones ambientales y recreativas dentro del Valle de Mexicali.

Cerro El Mayor: aunque fuera de la zona de estudio, es una referencia visual del final de la sierra Cucapá y límite sur del Valle de Mexicali, comparte rasgos con el cerro El Centinela en la forma triangular, pendiente pronunciada, color grisáceo, apariencia pedregosa, sin vegetación aparente, pero de mayor altura, con aproximadamente 900 m.



Figura 14. Rio Hardy.



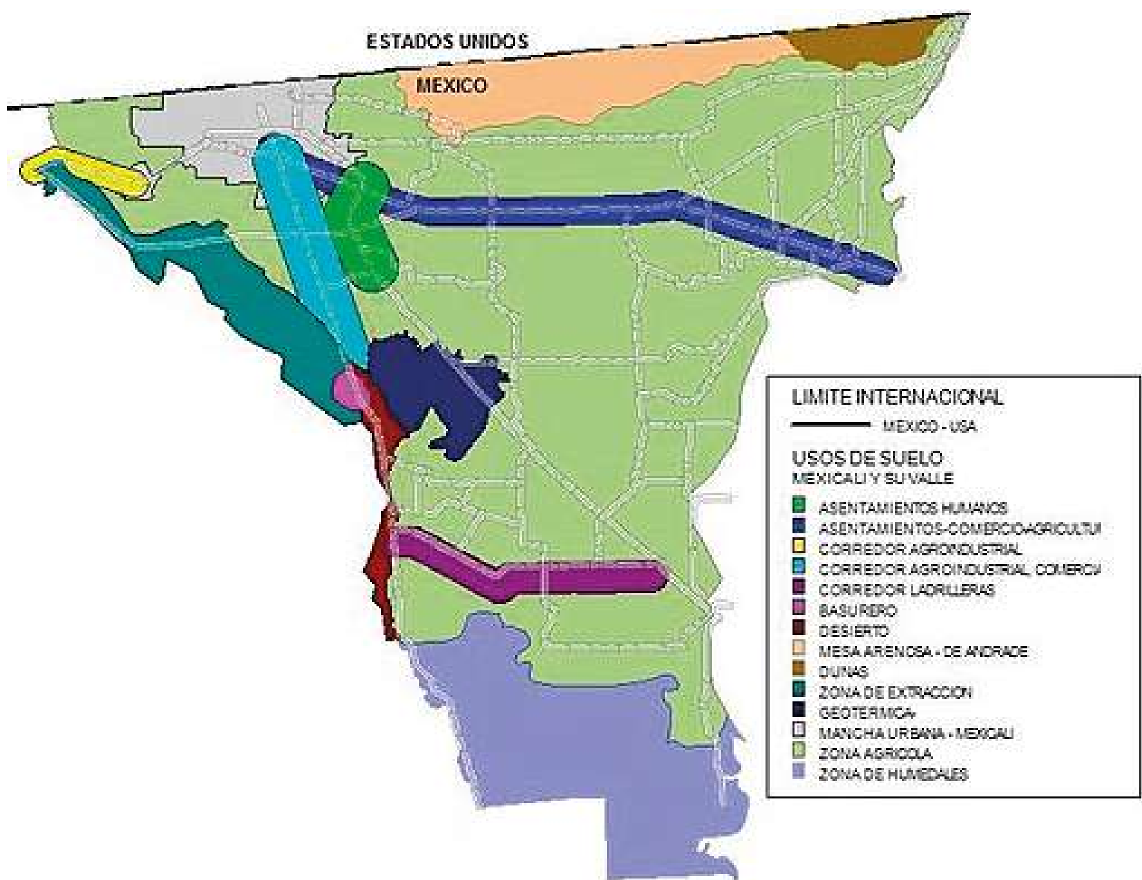
Figura 15. El Mayor.

b) Usos del suelo

En el Valle pueden detectarse diez usos del suelo (figura 16 y tabla 4); el dominante corresponde a la superficie que ocupa la agricultura ligada con el pecuario en cuanto a la producción de pastos; el pecuario correspondiente a la ubicación de áreas destinadas a infraestructura, rastros, establos y agroindustria dedicada al procesamiento de cárnicos y lácteos; también se localizan algunas Unidades de Manejo para la Conservación de la Vida Silvestre, mejor conocidas como UMA, las que promueven el turismo cinegético en temporada de caza; sobre las bajadas de la sierra, cerros y mesa arenosa se presenta el uso extractivo de arenas; también dentro del uso extractivo se encuentra el vapor endógeno en el área de Cerro Prieto, el que sirve para la generación de energía eléctrica; en la parte sur del Valle existen áreas naturales bajo el uso turístico y recreativo; bajo el rubro de infraestructura se encuentra la red de canales y drenes, caminos, ferrocarril y conducción de energía; instalaciones agroindustriales para empaque y procesamiento de productos agrícolas y uso urbano que corresponde a las áreas urbanas de ejidos, colonias, ranchos y asentamientos irregulares, turismo y recreación, infraestructura, asentamientos humanos y agroindustrial. En la figura 16 se muestra la distribución espacial de los usos del suelo, mientras que la tabla 4 señala las características de cada uno de ellos.

c) Aspectos visuales

El Valle de Mexicali es una gran extensión delimitada al norte por una meseta de escasa altura, hacia el poniente por sierras bajas y al oriente por el lecho del río Colorado, río que ha permanecido seco por varias décadas y que lo hace imperceptible al recorrer los caminos. De esta forma, la delimitación espacial del Valle es difusa con un dominio visual de la horizontalidad de la planicie sobre la verticalidad de las sierras. Sin embargo, en la lejanía las sierras de mayor altura representadas por la Sierra de Juárez y San Pedro Mártir sirven de fondo a la sierra Cucapá para dar la impresión de un borde fuerte por su altitud, que funciona como referencia junto con el cerro El Centinela, al circular por los caminos en dirección oriente poniente, y hacia el sur la única referencia es el cerro El Mayor.



Fuente: elaboración propia.

Figura 16. Principales usos del suelo en el Valle de Mexicali

Percibir las diferencias en el paisaje obliga a recorrerlo por sus caminos para encontrar fragmentos que tienen identidad propia. Uno de ellos es el camino de la ciudad de Mexicali hacia el poblado de Algodones; en él pueden apreciarse visuales con planos cercanos, intermedios y lejanos con fuertes contrastes en colores, texturas y formas; también existe un predominio de campos agrícolas con cultivos de algodón, hortaliza, algunas arboledas de álamos y pinos salados, poblados, vegetación de humedales, canales, dunas y como remate el cerro El Piloto.

Tabla 4. Principales usos del suelo

Tabla 4. Principales usos del suelo

Uso del suelo	Características
Agrícola:	El valle presenta dos ciclos de siembra al año: primavera-verano y otoño invierno. En ellos se pueden diferenciar zonas por tipo de cultivo dominante: pastos, granos, algodón, hortalizas y pequeñas zonas con cultivos perennes (cítricos, dátiles, nopales, uvas).
Agroindustria	Aunque no llega a conformar un patrón, presenta cierta concentración sobre carreteras principales y algunas secundarias y de poblados, pero sin llegar a constituir corredores. El resto se encuentra dispersa, las instalaciones son para acopio de granos, algodón y pastos, rastros, empacadoras, almacenes, naves, invernaderos y viveros. También existe el uso industrial no asociado con actividades agropecuarias, ubicado en la salida a Tijuana, plantas de generación de energía, combustible, confinamiento de residuos de manejo especial y lagunas de tratamiento de aguas residuales.
Pecuario	El uso pecuario se expresa territorialmente en dos zonas: la primera concentra el ganado bovino estabulado y procesamiento de cárnicos, lácteos en instalaciones especiales en la salida a Tijuana y San Felipe y; la segunda, con ganado en pie pastando en diferentes zonas del valle. En lo que toca a instalaciones para ganado ovino, caprino, porcino, aviar y apiarios, igualmente se encuentran dispersos en el valle.
Extractivo:	La principal zona de extracción de gravas, arenas y cal está ubicada en la bajada de la sierra Cucapá y Centinela y una de menor extensión sobre la mesa arenosa de Andrade. También se desarrolla la extracción de tipo artesanal, prácticamente en cualquier parte del valle en donde existan suelos arenosos y limosos.
Generación Electricidad	La producción de energía geotérmica está considerada una actividad extractiva, al obtener vapor endógeno proveniente del agua subterránea para generar energía eléctrica. El campo geotérmico además de contar con varias plantas generadoras, posee un sistema de tuberías y torres de venteo que conducen el vapor a las plantas, asimismo hay una laguna de sedimentación y redes de transmisión de energía eléctrica que surten de energía a la región y se intercomunican con el sistema energético de zona costa, lo anterior permite diferenciar esta zona en el valle.
Turismo y Recreación	El desarrollo de la recreación y el turismo ha ido de la mano de los cuerpos de agua naturales y artificiales, tal es el ejemplo del Río Hardy, Presa Morelos y red de canales, lagunas México y Xochimilco. Igualmente, el público desarrolla actividades deportivas o meramente contemplativas en cerros, dunas, sierras y el volcán. Sumado a lo anterior también el valle tiene sitios de interés histórico y cultural.
Conservación	La región se encuentra rodeada de zonas áridas, sin embargo, ninguna cuenta con algún estatus de protección desde el punto de vista del valor de sus recursos naturales o del patrimonio histórico y arqueológico. Únicamente se encuentran detectados los sitios protegidos por la Convención relativa a los Humedales de Importancia Internacional especialmente como Hábitat de Aves Acuáticas, también conocida como RAMSAR en las zonas de humedales ubicadas en la parte norte y sur del valle.
Cinegético	La caza deportiva es una actividad que se desarrolla estacionalmente en el valle, dirigida principalmente al faisán, paloma y codorniz. Actividad que se encuentra regulada en las Unidades de Manejo Ambiental (UMA) para las especies señaladas.
Infraestructura	La creación de la red de canales y drenes en el valle y la red de carreteras primarias y secundarias y las líneas del ferrocarril, fueron fundamentales en la configuración del paisaje actual del valle de Mexicali. Infraestructura que sirvió de base para el desarrollo de los asentamientos humanos.
Asentamientos Humanos	Este uso corresponde a las superficies que tienen definidos los poblados urbanos y rurales, sean áreas urbanas de ejidos o colonias.

La parte central del Valle es un paisaje de visuales amplias, lejanas e infinitas, con escasos elementos que destacan por su verticalidad, como arboledas y el volcán de Cerro Prieto. Por otra parte, pueden percibirse una serie de líneas horizontales y transversales en el suelo que en momentos corren paralelas, otras veces se intersectan o, simplemente, cambian de orientación representadas por surcos, canales, drenes y caminos que cambian de colores y texturas que se perciben como paisaje próximo, siempre contrastados por el azul del cielo y su luminosidad, pero que logran perderse hasta fundirse en la inmensidad del paisaje, al igual que morros y algunos ranchos. Éste, al ser el paisaje dominante en extensión, permite detectar fácilmente aquellos lugares diferentes que logran destacar por presentar rasgos particulares.

Cerro Prieto es una zona que posee un carácter diferenciado de las anteriores, resalta por la figura del volcán que logra contrastar por su color y altura contra el verde de los campos, el gran cuerpo de agua de la laguna de sedimentación, el humedal artificial conocido como Las Arenitas y las instalaciones de la planta geotérmica. La planta es un complejo de tuberías superficiales que atraviesan grandes extensiones interrumpidas por torres de venteo que continuamente emanan fumarolas de vapor que logran verse a la distancia.

Río Hardy es una zona de transición entre el Valle, los humedales y el desierto. Esta zona se caracteriza por el cuerpo de agua que desfoga las aguas de la zona agrícola y las provenientes de la geotermia, para conformar un área recreativa, rodeada parcialmente por campos de cultivo, el humedal y sierras bajas, cuyas bajadas sustentan la vegetación característica de las zonas áridas. En la zona contrastan los elementos verticales de la sierra Cucapá y el cerro El Mayor por su altura, forma, color y textura, contra el patrón de cultivos agrícolas, humedal y vegetación desértica. La diferencia respecto a los paisajes anteriores radica en que los elementos del paisaje logran apreciarse en el plano cercano, existe contención espacial marcada por elementos verticales que modifican la relación de dominio de la verticalidad contra la horizontalidad y cambio en la vegetación de cultivos agrícolas a natural. Esta zona es de carácter seminatural y toma relevancia la presencia del agua y las aves en el paisaje.

d) Morfología de los asentamientos

La morfología que muestran los asentamientos rurales del Valle de Mexicali obedecen a un patrón definido de localización ligado con la estructura de canales, caminos y ferrocarril, tanto en la parte del valle norte como en la sur. Otro atributo particular que tiene el Valle y que lo distingue del contexto agrícola estadounidense es la configuración de las parcelas, las cuales fueron adecuándose al trazo irregular que dejaron los meandros del delta y el mismo trazo de los canales. Contrariamente, los caminos secundarios en el Valle tienen un trazo ortogonal y los primarios corresponden a las carreteras federales e interestatales. En este sentido, el Valle puede apreciarse con mayor detalle por los secundarios al circular por ellos con menor velocidad y camino de doble sentido, mientras que por las carreteras el paisaje se aprecia en forma distante o lejana por sus dimensiones y alta velocidad. En el pasado, otra forma de recorrer el Valle fue

por medio del ferrocarril, que tenía paradas continuas en los diferentes poblados. Actualmente, ésta no es una opción, ya que el ferrocarril que circulaba a principios del siglo pasado por la parte norte del Valle, proveniente de Estados Unidos, cruzaba a México por Algodones y llegaba a Mexicali, para después, nuevamente ingresar a terreno estadounidense, servicio que dejó de funcionar y con él su infraestructura. El otro ferrocarril es el que ahora comunica a Mexicali con el resto del país y Estados Unidos; esta línea prácticamente divide en dos partes al Valle, lo cruza diagonalmente y mantiene la función de carga.

Los asentamientos en el Valle presentan tres tipos de agrupamientos: ortogonal, lineal y aislado. El primer caso corresponde con un patrón vial ortogonal, claramente diferenciado entre lo urbano y áreas de cultivo, regularmente el acceso principal concentra el uso comercial y de servicios, al igual que el parque, escuelas y la iglesia. Los predios de uso habitacional son amplios, vivienda en un nivel, porche, techos a dos aguas y están rodeadas por vegetación que las proteja en verano de las altas temperaturas. La vegetación también sirve para delimitar espacios más pequeños a nivel doméstico que den escala humana ante la inmensidad de la planicie. Dentro de este agrupamiento se encuentran asentamientos con trazo irregular en su borde por efecto de bordes naturales o físicos de la infraestructura, pero que su trazo vial también es ortogonal. El segundo caso corresponde a un patrón lineal de asentamientos ubicados a lo largo de caminos o canales sobre derechos de vía de tierras propiedad federal, regularmente son invasiones o asentamientos irregulares, con viviendas precarias de un solo nivel y con déficit de servicios públicos. El tercer caso corresponde con el patrón de ranchos, son casas que desempeñan funciones de residencia y apoyo a la producción, propiedades rodeadas de vegetación y vastos campos agrícolas, que están dispersas y aisladas en el Valle.

e) Preferencias

De las unidades de paisaje antes mencionadas, se llevó a cabo un estudio de preferencias entre el público, donde cada uno valoró 14 fotografías de acuerdo con un listado de adjetivos bipolares, los resultados obtenidos muestran cuatro grupos de preferencias en figura 17:[14]

[14] Facultad de Arquitectura y Diseño, *Encuesta Preferencias Paisaje Valle de Mexicali. Proyecto de investigación paisaje cultural valle de Mexicali* (Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2012).



Figura 17. Clasificación de unidades de paisaje por preferencias del público.

1. El primer grupo está representado por paisajes de dos zonas del Valle: la zona de dunas de Algodones, Río Hardy-El Mayor y el cuerpo de agua de la Laguna Xochimilco al sur de la ciudad de Mexicali. Los adjetivos que resaltan las cualidades positivas del paisaje fueron: ordenado, único, bonito, seguro, me gusta, limpio, agradable, brillante, diverso, tranquilo, fértil, verde y fresco.
2. El segundo grupo comparte algunos atributos, pero con menor puntaje de importancia. Los paisajes comunican mayor horizontalidad y profundidad que los anteriores, los rasgos comunes son la presencia de cobertura vegetal, pero menor importancia de la presencia de agua y cerros. Paisajes descritos como tranquilos, limpios, brillantes, rurales y agradables.
3. El tercer grupo refleja cambios en la percepción, que apuntan hacia una valoración negativa del paisaje circundante del Valle por ausencia de campos cultivados. Así lo muestran las imágenes de ambientes seminaturales o naturales que se describen como calientes, secos, áridos, monótonos, sombríos y desagradables.
4. El cuarto grupo también comunica una percepción opuesta a lo que conocen como Valle, escenas donde se muestran paisajes de campos agrícolas que de momento no se muestran verdes o cultivados, desordenados, desolados, comunes, feos y peligrosos, que terminan por no gustarles.

El primer grupo valora dos elementos del paisaje: la presencia del agua en el plano cercano combinado con el verde de la vegetación, delimitando espacios con claridad y las áreas de cultivos rematadas por elementos verticales apreciables en el plano intermedio, pero contrastantes con los verdes en color, forma y textura, que para el caso son los cerros y dunas. Imágenes donde la proporción de cielo se encuentra equilibrada con el resto de los elementos del paisaje.

El segundo grupo valora igualmente la presencia del agua, el verde de los cultivos y la presencia de elementos del relieve. La diferencia radica en que los elementos verticales son de menor peso por su altura, aparecen en el plano lejano y no logran destacar los colores y texturas, igualmente sucede con la vegetación. En estas fotos, a pesar de que hay un dominio del verde que caracteriza al Valle, no logra compensarse con la proporción del cielo, que es ligeramente mayor. Las fotos muestran el paisaje dominante de la planicie, representado por la horizontalidad.

El tercer grupo, a pesar de mostrar elementos en el plano intermedio, menor proporción de cielo en las fotos, presencia de agua, vegetación y elementos del relieve que destacan en el paisaje, la gente otorga una valoración baja de preferencia, probablemente debido a la presencia de cobertura vegetal en estado natural de una zona árida, que no tiene relación con superficies cultivadas, representadas por los cultivos tradicionales del Valle.

El cuarto grupo, en las escenas mostradas, al igual que en el caso anterior, existe la presencia de agua, elementos del relieve, menor importancia del cielo y espacios rematados por elementos orográficos, todos ellos entre los planos intermedio y distante. Sin embargo, el peso de la vegetación es mínimo, lo que manifiesta el valor negativo que otorga la gente a las superficies de suelo sin vegetación.

La información generada hasta este punto, facilita una síntesis del Valle, que se traducirá en aquellos rasgos que lo caracterizan:

- Planicie deltaica como estructura única y dominante de la región.
- Valle “verde” contrasta por su entorno de zonas áridas o desiertos.
- Alta luminosidad y claridad del cielo (sin nubes).
- Alta radiación solar en periodo de verano.
- Río Colorado, pérdida de visibilidad por canalización del agua.
- Agua, recurso central para plantas, animales y actividades productivas.
- Cerro Prieto, hito en el paisaje por su color oscuro, forma y prominencia visual.
- Homogeneidad del paisaje de la planicie cultivada del Valle, facilita la detección de lo diferente por oposición, acotada a pequeños espacios de la región.
- Paisaje dominado por la horizontalidad con bordes débiles.
- Dominio de elementos del paisaje en el plano distante, perdiéndose formas, colores y texturas.
- Verde de cultivos que resalta sobre dos contextos: desierto y zonas urbanas.

- Paisaje dominado por líneas y superficies a nivel de piso con contrastes débiles en colores.
- Dominio del uso agrícola y pecuario y de generación de energía eléctrica.
- Algodón, cultivo emblemático de la región.
- Lotificación irregular de parcelas por el paso de drenes, canales y viejos meandros del río Colorado.
- Ejidos y colonias con traza ortogonal en las zonas urbanas y asentamientos lineales.
- Ranchos tipo oasis.
- Formas simétricas en el diseño de parques y prototipos de iglesias.
- Gente de campo, trabajo difícil y agotador.
- Baja valoración de la gente por el verde de las plantas nativas y las zonas áridas.
- Agua en canales y cuerpos de agua, elementos de escasa visibilidad en el paisaje.
- Sierras y cerros como elementos de fondo o distantes.

Conclusiones

La metodología de ECP demanda trabajo interdisciplinario que requiere de fases de síntesis para el intercambio y discusión de avances parciales de diversas temáticas desarrolladas por el grupo de trabajo, reto que para el caso del proyecto fue difícil de lograr, ya que no todos los resultados se produjeron al mismo tiempo para poder lograr una perspectiva general integrada. En parte, debido al financiamiento del proyecto, la duración del mismo y a las agendas y compromisos personales de los participantes. La ventaja de la metodología es que los resultados temáticos permiten elaborar un diagnóstico y diseñar estrategias de intervención para su gestión.

Trabajar el Valle de Mexicali a escala regional representa facilidades respecto a la información disponible sobre sus características abióticas y bióticas, por medio de mapas temáticos, fotografía aérea, imágenes satelitales y estudios técnicos y científicos realizados en la zona de estudio. Sin embrago, al trabajar lo visual y estético del paisaje, demanda información a otra escala, difícil de cubrir al trabajar grandes áreas, de ahí que se haya tomado la estrategia de captarlo por medio de los caminos; toma de fotografías, aplicación de entrevistas y de encuestas al público.

Mediante el trabajo es apreciable que las personas no integran continente y contenido de la definición de un valle, su visión se centra sobre el contenido, o sea, el verde de superficies cultivadas, mientras que el entorno que lo rodea o delimita, pasa desapercibido. De esta forma, el entorno de la cobertura vegetal natural propia de una zona árida o la de un humedal les resulta desagradable, comparado contra los cultivos. Igualmente, son desapercibidos, no reconocidos o mal valorados, otros usos del suelo por la gente, usos que están presentes y conviven actualmente en el Valle de Mexicali; sin embargo, para la gente, el Valle está relacionado estrechamente con la producción agrícola. De esta forma, la perspectiva de uso múltiple de los recursos tendrá que ser comunicada adecuadamente y ser apropiada por la gente, al igual que la valoración de los entornos naturales áridos, que poseen una estética diferente.

El recurso que dio vida al Valle de Mexicali fue el río Colorado, sin embargo, perdió su fuerza en el paisaje con el paso del tiempo, ya que prácticamente quedó reducido a un gran vado que permanece la mayor parte del año seco, con algunos tramos con escasas manifestaciones superficiales de agua. También contribuyó a esta imagen la canalización del agua mediante el sistema hidráulico, la cual no tiene el impacto visual que tuvo el río Colorado hasta mediados del siglo pasado. No obstante, cuando en el Valle se manifiesta el agua como cuerpo de agua acompañado de vegetación, retoma importancia en la apreciación y valoración del paisaje, más no así cuando aparece sin la presencia de vegetación, referido al caso de la imagen de la laguna de Cerro Prieto.

En general, el paisaje del Valle es hasta cierto punto monótono; primero, porque existe un dominio de la horizontalidad de la planicie deltaica, la cual no logra romperse con barreras arboladas en la lejanía. También, debido a la escasez de elementos del paisaje en primer plano o cercano, donde la mayoría de los elementos se aprecian en el plano distante; en dichas superficies no logran contrastarse colores, formas y texturas; segundo, tampoco ayuda a este fin la escasa contención del Valle por elementos del relieve, como son la sierra Cucapá y la mesa de Andrade, y tercero, si bien existe diversidad de ambientes en la zona de estudio, ésta se reduce a unos cuantos sitios de pequeñas extensiones que se pierden dentro de lo amplio del Valle y que están localizados principalmente en los bordes de la zona de estudio. En ellos se modifican las relaciones previamente tratadas de horizontalidad-verticalidad, elementos en el plano cercano e intermedio, la presencia de agua, vegetación, relieve o contrastes entre ambientes naturales y modificados.

Por último, el apartado de preferencias del público ofrece información sobre las zonas que pudieran tener un potencial para su uso, pero también para verse deterioradas por la presión de visitantes y actividades a ser desarrolladas sin regulación alguna. Así mismo, también pueden generarse criterios para la intervención con fines de difusión de sus múltiples valores, recuperación y mejoramiento de zonas del valle para reforzar su diferenciación interna.

Bibliografía:

Ahern, J. «Theories, methods and strategies for sustainable landscape planning». En Tress, B., Tress, G., Fry, G. y Opdam, P., eds. *From Landscape Research to Landscape Planning: Aspects of Integration, Education and Application*. Dordrecht, NL: Springer, 2005.

Anderson, P. F. «Analysis of landscape character for visual resource management. Proceedings of our national landscape: a conference on applied techniques for analysis and management of the visual resource» (1979), http://www.fs.fed.us/psw/publications/documents/psw_gtr035/psw_gtr035_04_p-anderson.pdf.

Arriaza, M, Cañas-Ortega, J. F, Cañas-Madueño J. A. y Ruiz-Aviles, P. «Assessing the visual quality of rural landscapes». *Landscape and Urban Planning*, vol 69, Issue 1, (15 de julio de 2004), http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0169204603002469; http://dx.doi.org/10.1016/j.landurbplan.2003.10.029.

Bacon, W. R. «The visual management system of the Forest Service, USDA». En Gary H., Elsner y Smardon, Richard C., coords. *Proceedings of our national landscape: a conference on applied techniques for analysis and management of the visual resource*. Berkeley, CA.: Pacific Southwest Forest and Range Exp. Stn., Forest Service, U.S. Department of Agriculture, 1979, https://www.fs.fed.us/psw/publications/documents/psw_gtr035/psw_gtr035_15_bacon.pdf.

Bureau of Land Management. «BLM´s Visual Resource Inventory, BLM Manual 8410-Visual Resource Inventory» (1986), http://blmwyomingvisual.anl.gov/docs/BLM_VRI_H-8410.pdf; http://blmwyomingvisual.anl.gov/vr-inventory/blm/.

Comisión Federal de Electricidad. «Manifiesto de Impacto Ambiental Modalidad Particular». Proyecto geotermoeléctrico Cerro Prieto V. Técnico, CFE, Gerencia de Proyectos Geotermoeléctricos, (2007) http://sinat.semarnat.gob.mx/dgiraDocs/documentos/bc/estudios/2007/02BC2007E0001.pdf.

Consejo de Europa. «Convenio Europeo del Paisaje» (2002), http://www.mapama.gob.es/en/desarrollo-rural/temas/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm11-24940.pdf (web desaparecida).

Convención sobre Humedales RAMSAR. «Humedales del Delta del Río Colorado (Sonora y Baja California) y Sistema de Humedales Remanentes del Delta del Río Colorado», (1996 y 2008), http://ramsar.conanp.gob.mx/docs/sitios/cert_ramsar/0814.pdf.

Diario Oficial de la Federación. «Programa de Ordenamiento Ecológico General del Territorio», Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales (SEMARNAT) (7 de septiembre de 2012), http://www.semarnat.gob.mx/archivosanteriores/temas/ordenamientoecologico/Documents/documentos_bitacora_oegt/dof_2012_09_07_poegt.pdf.

Dupont, L., Antrop, M. y van Eetvelde, V. «Does landscape related expertise influence the visual perception of landscape photographs? Implications for participatory landscape planning and management». *Landscape and Urban Planning*, vol. 141 (2015): 68–77.

Escribano Bombín, R. y López-Rodríguez, A. «Paisaje de Paisajes. El camino de Santiago en la Rioja», http://docplayer.es/22839528-Paisaje-de-paisajes-el-camino-de-santiago-en-la-rioja.html.

Facultad de Arquitectura y Diseño. *Encuesta Preferencias Paisaje Valle de Mexicali, Proyecto de investigación paisaje cultural valle de Mexicali*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2012.

Garré, S. Meeus, S. y Gulinck, H. «The dual role of roads in the visual landscape: A case-study in the area around Mechelen (Belgium)». *Landscape and Urban Planning*, vol. 92 (2009): 125–135.

Gobierno del Estado de Baja California y El Colegio de la Frontera Norte. «Programa de Ordenamiento Ecológico de Baja California» (2005), http://iisoc.sociales.unam.mx:9080/oit/sig/DocProbarorios/D_Regionales/OETR11_POE_ESTATAL%20DE%20BAJA%20CALIFORNIA.pdf (web desaparecida).

Heritage Victoria. «Landscape Assessment Guidelines: For Cultural Heritage Significance»,http://heritage.vic.gov.au/admin/file/content2/c7/LANDSCAPEASSESSMENTGUIDELINES.pdf (web desaparecida).

Instituto Nacional de Ecología-Secretaría de Medio Ambiente, Recursos Naturales y Pesca. *Ordenamiento Ecológico General del Territorio, Memoria Técnica 1995-2000*. México: Dirección General de Ordenamiento Ecológico e Impacto Ambiental-Dirección de Ordenamiento General del Territorio, 2000.

Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. *Diccionario de datos fisiográficos escala 1:1 000 000 (vectorial)*. México: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, 2000, http://www.inegi.org.mx/geo/contenidos/recnat/fisiografia/doc/dd_fisiograficos_1m.pdf.

Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. *Características edafológicas, fisiográficas, climáticas e hidrográficas de México*. México: Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática, 2008, http://www.inegi.org.mx/inegi/spc/doc/INTERNET/1GEOGRAFIADEMEXICO/MANUAL_CARAC_EDA_FIS_VS_ENERO_29_2008.pdf.

Lothian, A. «Landscape Quality Assessment of South Australia». Tesis doctoral. Department of Geographical & Environmental Studies, University of Adelaide, 2002, https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/handle/2440/37804.

Lothian, A. «Measuring and Mapping Landscape Quality Using the Community Preferences Method». Conferencia, 2012, http://www.scenicsolutions.com.au/8.%20Papers%20by%20AL/NZPI%20Conference%20May%202012.pdf.

Martín Ramos, B. «Estudio sobre métodos de evaluación del paisaje y su potencial en la integración de las autopistas en el paisaje, nueva propuesta metodológica basada en sistemas de información geográfica y aplicación a autopistas en operación». Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2014, http://oa.upm.es/23191/1/Belen_Martin_Ramos.pdfhttp://oa.upm.es/23191/1/Belen_Martin_Ramos.pdf.

Rojas Caldelas, R. I. «El Río Colorado y el Valle de Mexicali». *Revista Ciudades*, año 3, No. 10 (1991): 33-38.

Rojas Caldelas, R., Peña-Salmón, C. y Ley-García, J. «Cultural landscape planning: the Mexicali Valley». *WIT Transactions on Ecology and the Environment*, vol. 155 (2012): doi: 10.2495/SC120381.

Rojas-Caldelas, R. I., Peña-Salmon, C. A. y Leyva Camacho, O. «Una aproximación desde la percepción visual al paisaje del Valle de Mexicali», en J. L., coord. *Paisajes culturales: el valle de Mexicali.* Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California (2014): 179-227.

Rojas-Caldelas, R., Leyva-Camacho, O., Peña-Salmon, C., Corona-Zambrano, E. y Arias-Vallejo, A. (2014). «Qualitative assessment of the Mexicali Valley Landscape: residents and non-residents». *WIT Transactions on Ecology and the Environment*, vol. 191 (2014): 141-150.

Sánchez López, E. «Políticas en materia agrícola en Mexicali y San Luis Río Colorado». En Quintero Núñez, M., Sánchez López, E., Collins, K., Ganster, P. y Mason, C. *Desarrollo y Medio Ambiente de la región fronteriza México-Estados Unidos valles de Imperial y Mexicali*. México: H. Cámara de Diputados, LIX Legislatura, Universidad Autónoma de Baja California y Miguel Ángel Porrúa, 2005.

Scottish Natural Heritage & the Countryside Agency. «Landscape Character Assessment. Guidance for England and Scotland. Scottish Natural Heritage y the Countryside Agency» (2002), http://www.naturalengland.org.uk/ Images/lcaguidance_tcm6-7460.pdf (web desaparecida).

Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales y Gobierno del Estado de Baja California. «Actualización del Programa de Ordenamiento Ecológico del Estado de Baja California» (2013), http://noroesteenlamira.org.mx/wp-content/uploads/gestion/Programa_de_Ordenamiento_Ecologico_del_estado_de_Baja_California.pdf.

Serrato Álvarez, P. K. «Clasificación fisiográfica del terreno a partir de la inclusión de nuevos elementos conceptuales». *Perspectiva Geográfica*, vol. 17, No. 7 (2009): 181-218.

Tetlow, R. J. y Sheppard, S. R. J. «Visual unit analysis: a descriptive approach to landscape assessment». En Gary H., Elsner y Smardon, Richard C., coords. *Proceedings of our national landscape: a conference on applied techniques for analysis and management of the visual resource*. Berkeley, CA.: Pacific Southwest Forest and Range Exp. Stn. Forest Service, U.S. Department of Agriculture, 1979.

Texas Department of Transportation. *Landscape and aesthetics design manual*, Austin: Texas Department of Transportation, 2012, http://onlinemanuals.txdot.gov/txdotmanuals/lad/lad.pdf.

The Countryside Agency & Scottish Natural Heritage. *Landscape Character Assessment Guidance for England and Scotland*, Edinburgo: The Countryside Agency & Scottish Natural Heritage, 2002, http://www.snh.org.uk/pdfs/publications/LCA/LCA.pdf

Tilt, J. H., Kearney, A. R. y Bradley, G. «Understanding rural character: Cognitive and visual perceptions». *Landscape and Urban Planning*, vol. 81 (2007): 14–26.

Tudor, C. *An approach to landscape Character Assessment*. Sheffield: Natural England, 2014, https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/396192/landscape-character-assessment.pdf.

United States Department of Agriculture Forest Service. *Landscape Aesthetics. A handbook for Scenery Management*, California: United States Department of Agriculture Forest Service, 1995, https://www.fs.fed.us/cdt/carrying_capacity/landscape_aesthetics_handbook_701_no_append.pdf.

United States Department of the Interior, Bureau of Land Management (USBLM), Cedar City Field Office. «Visual Resource Inventory», Utah: Otak, Inc., 2010.

Urquijo, P. S. y Bocco, G. «Los estudios de paisaje y su importancia en México, 1970-2010». *Journal of Latin American Geography*, vol. 10, No. 2 (2011): 37-63.

Wherrett, J. R. «Natural landscape scenic preference: techniques for evaluation and simulation». Tesis de doctorado. Robert Gordon University, 1998, http://openair.rgu.ac.uk.



Prácticas artísticas en el espacio público. Danzaperra y el cuerpo en acción

Jorge Gabriel Ortiz Leroux y Nayeli Benhumea Salto

Introducción

El trabajo del colectivo *Danzaperra* sirve como elemento de análisis y síntesis sobre el modo como el espacio público en la ciudad es dislocado mediante el ejercicio de las prácticas artísticas. El uso del cuerpo como soporte y contenido para mostrar la acción y el pensamiento del actor-ciudadano, emprendido por la práctica de la videodanza o el *videostreaming*, son abordados a partir del reconocimiento de los rasgos potenciales de los elementos que componen a la ciudad: espacio, ciudadanía, objeto artístico, cuerpo en acción plástica. Mediante estos elementos, el espacio público se expande, se disloca y distorsiona, se resignifica y reconfigura. El presente texto explora los vínculos entre estas prácticas de intervención del espacio público y una serie de problemas que provienen de la relación entre arte y ciudad, tales como la configuración del espacio, los lugares y los tipos de prácticas individuales y colectivas, así como las formas de intervención, en dichas prácticas, del cuerpo y la acción como mecanismos irruptores del espacio público urbano.

El estudio de las prácticas artísticas en las urbes contemporáneas supone el reconocimiento de los elementos que sitúan a dichas prácticas como detonantes del tipo de relaciones que se establecen entre los sujetos que las habitan. Entre estos elementos es fundamental el reconocimiento del espacio, el público y el objeto artístico, los cuales conforman una tríada que permite otorgar "valor y fuerza urbana" al espacio público, con el fin de resignificarlo y establecer las bases para transformar o recomponer los lazos rotos o descompuestos por el acelerado desarrollo social y económico que lo conforma.

Al aproximarse a este problema recurrimos a un conjunto de miradas desde la antropología y el arte, que plantean la importancia del papel que juega el ciudadano en los intercambios e interacciones en el espacio habitable. En particular, se aborda el trabajo del colectivo *Danzaperra* como ejemplo de intervención en el espacio público mediante prácticas artísticas que acceden al espacio reconociendo ciertas formas, modalidades y tipos de relación intersubjetiva. El vínculo entre la práctica artística y la transformación de la ciudad forma parte de una ruta metodológica que permite abordar los mecanismos de expansión y potenciación de las características del espacio urbano, donde la matriz fundamental es la recuperación del cuerpo como base de la acción, la imagen y el pensamiento. El análisis de la obra propia de *Danzaperra* y de los efectos del ensamble de las acciones emprendidas, resulta clave para replantear la manera como la práctica artística recompone significativamente la ciudad.

La metodología del presente artículo es a la vez una proyección y adecuación de las modalidades que adopta la práctica artística. Mediante el reconocimiento del proceso de creación, así como de los elementos y contenidos empleados en las piezas, nos aproximamos a algunos rasgos

significativos de la intervención artística del espacio público. Al mismo tiempo, a través de ejes o dilemas conceptuales (arte-ciudad; espacio-lugar-práctica; cuerpo-acción), se observan y siguen dichas prácticas, con el fin de explorar las modalidades y formas en que se manifiestan. En este sentido, el proceso de contextualización del acto artístico en función de un ensamble de variables conceptuales de aproximación, nos permite visualizar y dar sentido e interpretación al análisis de las prácticas artísticas de *Danzaperra*.

El presente texto realiza un balance de dos piezas en particular: "Trayectos al crepúsculo",[1] realizado en la calle de Moneda y la Casa de la Primera Imprenta en el Centro Histórico de la Ciudad de México, así como "Espejo de las maravillas", realizada en el Túnel de las Ciencias en la estación del Metro La Raza, mostrando las herramientas, procesos empleados y efectos públicos durante su presentación en los años de 2007 y 2008.

El capítulo se compone de un primer apartado, "Arte y ciudad", en el que se aborda el vínculo entre estos espacios y campos de acción y reflexión; un segundo apartado, "Espacio, lugar y prácticas artísticas", en donde se reflexiona sobre los elementos constituyentes de la resignificación del espacio público; un tercer apartado, "El cuerpo y la acción en el espacio", en donde se describe y problematiza la acción corporal como una acción pensante, y una última parte, "Dos intervenciones de *Danzaperra*", en la que se aborda e interpreta el proceso creativo en el espacio público de la Ciudad de México.

Arte y ciudad

Para abordar el tema de la conformación de la ciudad por medio del arte es necesario reconocer aquellos aspectos que han transformado las prácticas artísticas y estéticas en el espacio público global en las últimas décadas. Uno de estos aspectos es la forma en que los habitantes de las ciudades viven la ciudad, cómo la experimentan y perciben, así como qué tipo de relaciones entablan con el entorno y los demás habitantes.

Las ciudades están llenas de símbolos que le otorgan identidad, pero también la transforman. Quizás uno de los rasgos fundamentales de las ciudades actuales es su constante transformación, su adaptación permanente o inadvertida, sus conflictos y oposiciones. En este sentido, los símbolos en las ciudades permanecen, pero a la vez se actualizan, renuevan y transforman, como la emblemática bandera tricolor, hoy recurrentemente mostrada en protestas callejeras con sórdidos colores en blanco, gris y negro, en gamas oscuras o vibrantes, o incluso salpicada de manchas rojas, haciendo alusión a la violencia producto de la malograda bola de nieve en que se han convertido las guerras, sean colonizadoras, contra pobladores o contra las drogas, que hoy tienen en vilo a las urbes mundiales.

---

[1] Cfr. Danzaperra (productora) (2007). *Trayectos al crepúsculo*. DV, http://vimeo.com/14144217

Las urbes son resultado de su historia y su memoria, de sus voces y modos de movimiento, sus intercambios, encuentros, juegos y conversaciones.[2] Una historia vital de la ciudad tiene que atender a los sujetos que la habitan, que son, a su vez, las moléculas de un cuerpo-ciudad sin el cual no tendrían movimiento. Ni la ciudad se explica sin sus pobladores, ni viceversa. Como un cuerpo, ambas entidades han establecido una relación simbiótica que, así como puede enfermar o descomponerse, igualmente se recompone o reinventa.

Esta premisa vale igualmente para entender la relación entre arte y ciudad. El arte público ha dejado de ser predominantemente ese espacio conmemorativo o celebratorio con que el Estado o los gobiernos legitiman su presencia mediante esculturas o estatuas dedicadas a los próceres de la patria. No en balde, las revueltas más lúdicas de la historia reciente a nivel mundial han tomado como acción emblemática la destrucción o caída de las esculturas de caudillos que representan al poder. El arte en las calles, en este sentido, ha rebasado al arte oficial u oficialista. Analistas del arte en las ciudades (sea como arte urbano o arte en el espacio público) hablan de que hoy "se vive un momento en que la calle vuelve a ser reivindicada como espacio para la creatividad y la emancipación",[3] cuyo origen se remonta, como dice Claudia Lontaño:

> [a] una ruptura con las lógicas del monumento y el espectáculo, en un proceso de consolidación estética que enriquece el paisaje urbano, permitiendo la movilización de sentidos y fortaleciendo niveles expresivos que establecen la comunión entre el mundo cotidiano y las determinantes de una política ciudadana que, a su vez, democratiza el acceso a la obra de arte.[4]
>
> Las prácticas estéticas o artísticas que buscan establecer una intercomunicación entre los ciudadanos, el arte y el espacio, son resultado y respuesta a un proceso histórico en el que las urbes entran en crisis por distintos factores: segregación, concentración de pobreza, pérdida de calidad de vida, deterioro de los centros históricos, degeneración arquitectónica y del espacio público, etc., todo lo cual tiene consecuencias como la deshumanización y la pérdida de espacios de encuentro, intercambio y convivencia. [5]

De este modo, la recuperación de las ciudades, más allá de cualquier actitud nostálgica, supone tanto la rehumanización de los vínculos entre los urbanitas, como el reconocimiento de un ámbito plural y heterogéneo de intereses y modos de ser y vivir, reconociendo al espacio público como "lugar de expresión, de identidad y de pluralidad de las formas de ciudadanía democrática contemporánea".[6] Este tipo de ciudadanización puede rastrearse desde el surgimiento de las vanguardias artísticas del siglo XIX (por ejemplo el cartelismo que irrumpe en calles y avenidas

---

[2] Fernando Viviescas M., «El espacio público: la imaginación de la ciudad» (Medellín: Festival Internacional de Arte, 1997), 4.
[3] Manuel Delgado, *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos* (Barcelona: Anagrama, 1999), 19.
[4] Claudia Mónica Londoño Villada, «Arte público y ciudad», *Revista de Ciencias Humanas*.
[5] Fernando Gómez Aguilera, «Arte, ciudadanía y espacio público», *On the waterfront, No. 5* (marzo de 2004): 36.
[6] Ibíd.

en París), pero se consolida en los sesenta del siglo XX con el *land art* y el *minimalismo*, con la emergencia de una especie de escultura negativa que rompe la lógica del monumento, *deslocaliza* las piezas, muestra sus modalidades abstractas y revela su condición esencialmente nómada.[7] La transformación de la escultura ha pasado por la pérdida de formalidad, materialidad y contorno, así como por la negación de la masa, el volumen y la verticalidad, introduciendo además su carácter efímero y la reivindicación del proceso constructivo y de la acción por encima de la obra. Estas mutaciones de la escultura también ocurrirán con las otras artes, como en los años sesenta en que los artistas optan por expresarse en el espacio público, tanto en el espacio urbano como en parajes naturales, realizando con ello una crítica al sistema comercial del arte, encabezado por las galerías, y apelando al mismo tiempo al deseo utópico de restablecer los vínculos entre arte y vida, como había ocurrido ya a finales del siglo XIX, con el objetivo de aproximar al ciudadano al arte moderno y hacer de las ciudades espacios menos despersonalizados.

Espacio, lugar y prácticas artísticas

El auge de prácticas artísticas en el espacio público a partir de los sesenta, inaugura estrategias específicas en torno a la relación entre las obras y los espacios en que se despliegan. Las acciones artísticas comienzan a cargar de resonancias concretas a los lugares, dotando a estos de situaciones que les otorgan valor y fuerza urbana.[8] El lugar no sólo es concebido por sus propiedades formales, como la escala, las dimensiones y el emplazamiento, sino también por sus características sociales y políticas, por la historia y memoria que evocan.

Si pensamos en el *happening*, el grafiti, el arte callejero, el *performance* u otras formas de intervención en el espacio público, la relación obra-lugar ocupa un lugar fundamental no sólo por convertirse en un foco de atención del creador, sino por sus efectos en la resignificación del espacio urbano. El diálogo que establecen las obras, y sobre todo los procesos emprendidos por éstas, con el espacio en donde se despliegan produce una percepción diferente del propio lugar, reconfigurando así una *tríada significativa entre público, objeto artístico y espacio*. Si bien la intercomunicación con el espacio y el público ya había sido explorada por las artes vanguardistas de la modernidad, la emergencia de la posmodernidad y de la globalidad contemporánea, con su énfasis en la experiencia del público, el *desdibujamiento* del papel central del autor y la focalización de aspectos relevantes y críticos de la vida cotidiana, ha puesto mayor énfasis en los intercambios e interacciones entre el ciudadano y el espacio habitable no sólo como soporte de las obras artísticas, sino como un contexto concreto que habla mediante "sensaciones, pulsaciones, vacíos y silencios",[9] que circulan libremente en un espacio que muchos han denominado "expandido".

En particular, resulta interesante destacar que las relaciones establecidas en estos espacios expandidos y revitalizados ocurren también como encuentros intermediales, es decir, como

[7] Rosalind Krauss, «La escultura en el campo expandido», en Gómez Aguilera, «Arte, ciudadanía y espacio público», 40.
[8] Fernando Gómez Aguilera, «Arte, ciudadanía y espacio público», op. cit., 43.
[9] Claudia Mónica Londoño Villada, «Arte público y ciudad», op. cit.

eslabonamientos o vínculos entre lenguajes, medios y narrativas que ocurren muy a menudo en las prácticas artísticas en su propio desarrollo. Uno de estos vínculos es el establecido entre el cuerpo y la imagen en movimiento, ya de por sí elementos irrenunciables y claves de la modernidad urbana. Los lenguajes corporal y audiovisual tienen sus propias características que, al intersectarse, se potencializan, dando lugar a un elemento nuevo que podemos reconocer como cuerpo-imagen, que puede ser procesado y manipulado en forma diferente a como ocurre con la danza o la coreografía. Por un lado, el audiovisual contiene la imagen y el audio en un plano bidimensional integrado, carente de profundidad y volumen, pero suficientemente iconográfico para representar lo que sea y poder convertirlo en un cuerpo en movimiento. El cuerpo análogo, por su parte, distribuido en el espacio y en interacción con el cuerpo visual, vicario y virtual, establece una tensión consigo mismo, con el espacio escénico y con esta réplica virtual y fragmentaria.

Los vínculos entre imagen y cuerpo son consustanciales al medio videográfico y audiovisual, pero en este caso lo que nos interesa subrayar es la manera cómo estos elementos se comportan en el espacio público, sea o no éste concebido como un espacio escénico. En este sentido, la imagen en movimiento usada en el espacio escénico, y, a su vez, este espacio representado en el espacio público, conforman un soporte complejo de cuerpo, imagen y contextos que articula un lenguaje híbrido propicio para la práctica artística. Así lo deja ver Nayeli Benhumea en su texto sobre videodanza:

> En la escena el cuerpo es imagen y medio; concebido como imagen, las características de ésta son determinadas por las técnicas bajo las cuales se entrena el bailarín y que sintetizan lo que una cultura comprende como posibilidades para un cuerpo en movimiento; como medio, el cuerpo del bailarín al moverse sobre la escena objetiva, por medio de su propia corporalidad, las ideas del coreógrafo.[10]

El cuerpo y la acción en el espacio

Modificar la cotidianidad con el cuerpo y mediante la acción, lanzarse en medio de la multitud con este cuerpo observado, cuestionado, este cuerpo que ha sido olvidado, sometido, violentado, controlado, manipulado, este cuerpo, *mi cuerpo*, es el cuerpo en el colectivo, en la memoria y en la construcción social.

Accionar en el espacio público desde el cuerpo implica olvidarse de todos los constructos que el hombre tiene sobre el cuerpo, el de sí mismo formado por sus propias creencias y el institucionalizado, que recae en todos los cuerpos por una construcción objetualizada, sometida, violentada, coartada. Suceder con el cuerpo en la calle, desde la acción en movimiento, supone una abstracción para el otro, pues su primera pregunta es ¿quién es ese cuerpo y qué hace?: una mujer, joven, pelo largo, vestida de negro, con un rebozo, descalza sobre el asfalto. Este cuerpo

[10] Haydé Lachino y Nayeli Benhumea. *Videodanza, de la escena a la pantalla* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 2012), 53.

no es cualquiera, contiene símbolos que hemos construido a lo largo de la historia, asimismo es observado según estos significados. El movimiento, la acción, es una forma de deconstrucción sobre esta idea de cuerpo que tenemos predispuesta. La acción modifica la lectura sobre el cuerpo que vemos, incluso yo misma[11] me modifico en medida de la acción que realizo, es decir, mi cuerpo es capaz de ejercer cierto nivel de fuerza, cierto tiempo, ciertos desplazamientos en el espacio que me dotan de significados capaces de traducirse por los otros; es en este lugar que la abstracción sucede y el que observa *resignifica* y reconfigura al cuerpo, incluyendo el suyo, por medio del mío.

Por tanto, esta acción corporal sucede abstrayendo toda idea fundamentada en una lógica cotidiana, yendo a lugares del cuerpo que sugieren una aproximación a lo establecido, para denotar la liberación de un cuerpo que se exime así mismo de cargas simbólicas. Es decir, la acción en el campo de lo público deviene en la deconstrucción de los espacios establecidos, sometiéndolos a cambios de significado, no solamente en el terreno de la espacialidad, sino en el terreno de lo corpóreo. La acción corporal, aunque política, se convierte en poética. La transgresión del *cuerpo-acción* en la vida pública supone una irrupción en los cánones de pensamiento sobre el saber del cuerpo, lo expone, lo exhibe, invita al espectador a la construcción de una lectura sobre el cuerpo danzante ajena, pero proveniente, al mismo tiempo, de la problematización de éste. Se refleja en su propio cuerpo.

Mediante la acción se interviene no sólo el espacio, sino a los otros cuerpos que se encuentran cercanos, se intervienen los objetos, se interviene e interrumpe la vida cotidiana, los tránsitos y el tiempo de la gente, el tiempo del espacio. La intervención da permiso a la modificación y alteración en todos los sentidos. El espacio, los peatones, el tiempo son modificados, se transforman al tiempo de la acción, alteran el supuesto orden y lo reconfiguran, aunque sea por un instante, que es el instante de la acción misma. Sin embargo, el cuerpo es potencia que logra provocar la memoria en otros cuerpos. Desde este lugar, el cuerpo que acciona construye su acción, desde la transgresión (no desde la agresión, aunque puede hacerlo), su intención es alterar el tránsito, convertirlo en otra cosa, en el tiempo de lo *poético* dotado de carga significativa, de lucha constante mediante ese cuerpo condicionado que se subleva a él mismo.

Es aquí que el cuerpo-acción se plantea la lucha por la reconstrucción del cuerpo mismo, por *devolver al cuerpo su propio pensamiento*, al aquí y ahora, olvidándose de sus constructos y llevándolo al campo de lo público, exponiéndolo así a una *revolución corporal colectiva*.

> Un cuerpo que actúa en el espacio, que lo atraviesa, lo organiza y le da vida por medio de sus sentidos, que lo somete a planes y a estrategias, un cuerpo que se deja atrapar y transformar por fuerzas de su entorno histórico, social, emotivo, sensitivo, que nota todas las presencias y ausencias, susceptible a los fluidos que lo influyen.[12]

---

[11] Hace referencia a quien realiza la acción, que es la autora del texto, Nayeli Benhumea.

[12] Manuel Delgado, *Tránsitos, Espacio público, Masas corpóreas*. Barcelona, Editorial Anthropos, 2005.

La acción del cuerpo en el espacio está cargada de significados negativos, la negación del cuerpo ha hecho que nos separemos de él, dejando a la mente como el único lugar de pensamiento, razonable e incuestionable: "[...] es el lugar que soporta las sanciones de la Verdad, la Razón, la Racionalidad, específicamente en Occidente, cuyo mito cultural se fundamenta en la deslegitimación de los instintos, las sensaciones, los afectos, las pasiones", dice Mónica Salcido.[13] A la mente se le ha cargado de un amplio significado, pero también ha sido unificada en el cuerpo. Descartes, en sus *Meditaciones Metafísicas*, se refiere al cuerpo como una cosa sin importancia, pues es a través del pensamiento que incluso los sentidos, mayormente relacionados con el cuerpo, se piensan, no se sienten. El cuerpo, en este sentido, es una herramienta centrada en y para la mente, una herramienta para la existencia del pensamiento.

"No admito ahora nada que no sea necesariamente cierto; soy, por lo tanto, en definitiva, una cosa que piensa, esto es, una mente, un alma, un intelecto, o una razón, vocablos de un significado que antes me era desconocido. Soy, en consecuencia, una cosa cierta, y a ciencia cierta existente. Pero ¿qué cosa? Ya lo he dicho antes, una cosa que piensa".[14] *Una cosa que piensa*, no un cuerpo pensante, sino una cosa que piensa, la mente, en cuanto que el pensamiento necesita un lugar para existir; digamos que es la mente la que provee al cuerpo, a la cosa, lo necesario para que el pensamiento pueda verterse en su mayor expansión. El cuerpo entonces se separa de su propio estar, en el que se abre un mundo de preguntas inexplicables acerca de su percepción, de sus deseos, pasiones, incluso su sexualidad condicionada, sus enfermedades y dolencias. Hemos considerado al cuerpo incapaz de curarse a él mismo, de escucharse y de responderse. *La cosa que piensa* se vuelve entonces una tensión dialéctica entre cuerpo y mente, en la que ni uno ni otro valen más, sino que interactúan como algo inseparable.

Dos intervenciones de Danzaperra

El colectivo Danzaperra nace justamente con la idea de desencadenar una reacción del ciudadano común al presenciar una pieza artística en el espacio público. Las piezas de las que aquí hablaremos son "Trayectos al crepúsculo" y "Espejo de las maravillas", efectuadas en 2007 y 2008 respectivamente.

La primera de ellas se aventura a realizar una intersección que juega con el tiempo a través del video, el cuerpo y la memoria. Haciendo uso de una transmisión en vivo vía *streaming*; la pieza se realiza en el Centro Histórico de la Ciudad de México, que históricamente ha servido como registro de trayectos colectivos en innumerables eventos sociales y políticos como marchas y protestas de todo tipo. Las calles aledañas al centro guardan en su memoria los pasos de la inconformidad que por décadas han dejado su huella, su grito, su voz. Campesinos, indígenas, mujeres, gays, colonos, estudiantes, sindicalistas, todos ellos anónimos pero recurrentes en su presencia, han dejado su

---

[13] Mónica Salcido, «Yo filósofa», *Revista Replicante*, acceso el 17 de julio de 2016, http://revistareplicante.com/yo-filosofa/.
[14] René Descartes, *Meditaciones Metafísicas*, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, www.philosophia.cl /.

impronta frente al relevo histórico y generacional del absurdo, que paradójicamente es también de la esperanza. Esta sucesión de energías y singularidades que confluyen en el corazón de la urbe y que forman parte de la vida diaria, pero también del inconsciente colectivo, es recreada en la pieza por medio de una coreografía escénica en la calle, entre vendedores ambulantes y transeúntes que ignoran el contrapunto que esta acción ejerce a través de la red internet, al ser montada y alternada con imágenes históricas de la protesta, pero que a la vez viven y forman parte de la acción como espectadores que experimentan durante la misma.

En su presentación en vivo, "Trayectos al crepúsculo" tiene una duración de treinta minutos, durante los cuales intervienen tres cámaras y un sistema de transmisión vía *web* que permite realizar un montaje dirigido alternativamente al público virtual, ubicado no sólo en sus navegadores habituales, sino también al interior de la Casa de la Primera Imprenta en el Centro Histórico mediante una proyección de acciones en vivo, mientras el público *in situ* observa atentamente el desenvolvimiento del montaje corporal en los pasillos de lo que fuera un corredor de ambulantes a un costado del Palacio Nacional. La transversalidad de sucesos y acciones permitió al colectivo Danzaperra reconocer la potencialidad de medios y lenguajes visuales, al mismo tiempo que explorar la relación posible con públicos diversos, análogos y virtuales, con el fin de generar un espacio simbólico común que puso en diálogo situaciones concurrentes en espacios diferenciados. En este sentido, la capacidad del llamado tiempo real para ofrecer esta ubicuidad o unidad temporal, acompañada de una ruptura de la unidad espacial, resultó interesante como forma de experimentar con el espacio y el tiempo mediante lo que ya definimos como cuerpo-imagen.

La segunda pieza, "Espejo de las Maravillas", también fue similar en tanto dislocación de las funciones regulares del espacio y el tiempo. Para realizar esta intervención se utilizaron herramientas videográficas, proyección en vivo de video en vivo, luz y coreografía dancística, todo ello desplegado en un espacio de tránsito en el metro de la Ciudad de México, en particular en una sección del pasaje de la estación La Raza conocido como la Bóveda Celeste. La intervención coreográfica y multimedia se realizó durante dos fines de semana, en un sitio cuya peculiaridad es la luz negra tenue que envuelve el entorno estrellado del firmamento, donde todo el tiempo fluye gente que se dirige al norte de la ciudad, o que incluso sale de la ciudad por la estación de Autobuses del Norte.

El pasaje fue intervenido en dos tiempos, repitiendo dos veces una secuencia de 15 minutos, la primera cortando la circulación de la gente y la otra permitiendo el flujo de público entre la escena intervenida. La iconografía videográfica se valió de elementos cotidianos del viajante del metro, en situaciones al interior de los vagones y en su fluir por escaleras y pasillos. La coreografía dancística construyó un discurso corporal como lectura singular del sentir y vivir de los usuarios de este transporte colectivo. Esta tensión cuerpo-imagen-contexto-usuario permitió que el primer tiempo de la puesta escénica, más convencional al ser pensado como espacio escénico, se transformara en el segundo tiempo en un espacio de interacciones imprevistas, improvisaciones y juegos entre el público y el espacio lúdico.

La producción de la pieza resultó de la selección de la misma en la Convocatoria Peatonal de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal (hoy Ciudad de México) que distribuyó un reducido, pero significativo, apoyo económico a 20 colectivos seleccionados para intervenir el Metro. La producción en el sitio representó el movimiento de los dispositivos necesarios a cargo de cada grupo participante, incluida la logística y la energía para alimentar el espacio visual y audible. El resultado fue muy relevante no sólo por la transformación efímera, simbólica y formal del espacio, sino por la interacción lograda con el público que se transformó por momentos en participante del evento.

En ambos casos, podemos decir que la vivencia de estas intervenciones se configuró como un proceso social y estético en virtud del lugar en que se realizó y de las interacciones que produjo. El arte contemporáneo en el espacio público tiende a convertirse en un testimonio efímero de lo instantáneo, en un suceso disruptor que se resiste al cumplimiento de las funciones emblemáticas de los sitios públicos, así como de las funciones sociales instituidas, por lo que genera diálogos públicos sobre intereses emergentes y compartidos.

El aspecto natural del paisaje urbano es en este sentido transformable mediante este tipo de intervenciones no convencionales, que producen nuevas relaciones entre las personas y el entorno compartido, y que permiten recomponer el espacio público y social que ha sido degradado y desarticulado históricamente. Los espacios públicos y las urbes no son sólo lugares para vivir, sino también para evocar, si pensamos a la ciudad como un sistema vivo cuyos habitantes describe así Manuel Delgado:

> [...]los actores de una alteridad que se generaliza: paseantes a la deriva, merodeadores, extranjeros, viandantes, trabajadores y vividores de la vía pública, disimuladores natos, peregrinos eventuales, viajeros de autobús, enemigos públicos, individuos a la intemperie, pero también grupos compactos que deambulan, nubes de curiosos, masas efervescentes, coágulos de gente, riadas humanas, muchedumbres ordenadas o delirantes [...], múltiples formas de sociedad peripatética, apenas institucionalizada, conformada por una multiplicidad de consensos «sobre la marcha».[15]

Las prácticas artísticas en el espacio público son un acicate para la interacción de la pluralidad, una herramienta poderosa para organizar la experiencia y construir nuevas realidades, así como un medio para actualizar la memoria, fundamental para que las ciudades pervivan por medio de sus gestos, palabras y memorias, símbolos y sentidos.

Las piezas "Trayectos al Crepúsculo" y "Espejo de las Maravillas" resultan, a la vez que prácticas artísticas, ejercicios experimentales que permiten reconocer la manera cómo el público común y corriente puede acercarse, vivenciar y comprender el trabajo artístico fuera del espacio tradicional de la galería o el museo, suscitando a la vez un ejercicio de rememoración de los

[15] Delgado, Manuel. "Etnografía del espacio público", en: Danielle Provansal, coord. *Espacio y territorio. Miradas antropológicas*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000, 45-54.

espacios íntimos y cotidianos, tanto como los espacios sociales e históricos que conforman a la ciudad que se habita en el día tras día. La creación artística, en este sentido, se puede concebir como una herramienta lúdica y de conocimiento, como mediador entre sujetos y subjetividades, y como mecanismo que replantea la manera como la ciudad crece y se desarrolla mediante el reconocimiento de sí misma.

El resultado de los análisis emprendidos aquí nos permitió poner en juego un conjunto de herramientas conceptuales pertinentes para la comprensión del espacio público, aplicadas a la interpretación de los espacios y contextos en los que se inscriben las prácticas artísticas, de lo cual derivaron una serie de conclusiones clave:

- La intervención del espacio público puede ser abordada a partir de la interacción entre elementos analíticos del espacio público y las formas y modalidades de intervención de piezas artísticas en la ciudad.

- El empleo de las categorías cuerpo-acción como base del estudio de las relaciones significativas emanadas de las prácticas artísticas en la ciudad, permite reconocerla tanto como soporte del trabajo artístico, así como herramienta o variable de análisis en las transformaciones que viven las urbes contemporáneas.

- La visibilización de los procesos creativos a la luz de su inserción en el espacio público posibilita observar las interacciones inherentes a la presencia simultánea de cuerpo, imagen y ciudad como acción deliberada emanada de la práctica artística.

Bibliografía

Delgado, Manuel. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos.* Barcelona: Anagrama, 1999.

Delgado, Manuel. «Etnografía del espacio público». En Provansal, Danielle, coord. *Espacio y territorio. Miradas antropológicas*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2000.

Delgado, Manuel. *Tránsitos, Espacio público, Masas corpóreas*. Barcelona, Editorial Anthropos,2005.

Descartes, René, *Meditaciones Metafísicas,* Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, www.philosophia.cl/

Gómez Aguilera, Fernando. «Arte, ciudadanía y espacio público». *On the waterfront*, No.5 (marzo de 2004): 36.

Krauss, Rosalind. «La escultura en el campo expandido». En: Gómez Aguilera, Fernando. «Arte, ciudadanía y espacio público». *On the waterfront*, No. 5 (marzo de 2004): 36.

Lachino, Haydé y Nayeli Benhumea. *Videodanza, de la escena a la pantalla*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 2012.

Londoño Villada, Claudia Mónica. «Arte público y ciudad». *Revista de Ciencias Humanas*. Universidad Tecnológica de Pereira, 2003.

Salcido, Mónica, «Yo filósofa». *Revista Replicante*, acceso el 17 de julio de 2016, http://revistareplicante.com/yo-filosofa/.

Viviescas M., Fernando. «El espacio público: la imaginación de la ciudad». Medellín: Festival Internacional de Arte, 1997.



Paisajes expuestos

Nicolás Alberto Amoroso Boelcke

No soy arquitecto ni urbanista. Si estoy cualificado para hablar del "paisaje desde el punto de vista de las imágenes" como director, es porque he sido viajero, porque he vivido y trabajado en diferentes ciudades del mundo y porque he colocado mi cámara ante muchos paisajes, urbanos en su mayor parte, pero también ante desiertos.
Win Wenders.[1]

Introducción

El análisis de la vinculación entre el paisaje, que es el fundamento de la propuesta y su expresión en el cine tiene diversos momentos en su desarrollo. En primera instancia se aborda el paisaje real, el que todos conocemos y compartimos. Luego se realiza un proceso de aproximación tomando diversos referentes del arte. Así se toma la literatura en primera instancia, estableciendo su relación con el cine y la televisión. Luego regresando a lo real se llega a la poesía, que se expresa en los muros configurando al paisaje urbano y se va hacia la propia poesía que ve al paisaje como protagonista. Otro hecho es el teatro, que en su evidente vínculo con el cine sirve como un acercamiento al objeto de nuestra preocupación. De allí, por la temporalidad se llega a la música, luego un ejemplo de la plástica para arribar a la fotografía, uno de los vínculos más directos con el cine mediante el cual llegamos a él, propiamente para desarrollar, por medio de distintos ejemplos fílmicos, y entender el sentido y el valor significativo del paisaje en el cine y de su representación para los propios hacedores del paisaje.

El tema que nos ocupa es el del paisaje y el cine, de qué manera lo ve este medio de comunicación y expresión, cuánto contribuye a la construcción del pensamiento de quienes lo generan, el acercamiento al vínculo se abordará mediante otros factores, como la literatura o la fotografía, considerando también al propio paisaje en su manifestación real. Se suele hablar de paisaje como un entorno que pertenece a uno natural; sin embargo, podemos también hablar del paisaje construido, ése que es propio de la ciudad. Sería el paisaje artificial, realizado por el ser. Incluso, siempre con el eje en el paisaje, iremos por otras alternativas vinculadas con el arte, el teatro, la música y la plástica, que en definitiva se relacionan con el cine, el objeto presente. Lo primero es el sitio, lo que pertenece al entorno vital.

El paisaje real

El paisaje es de sí y es de uno, de cada quien. Es el sitio en el que se vive y disfruta y se posee incorporándolo desde nuestra psique. Es interior y es real, es compartido y es propio.

Cuando se transita el paisaje, ese territorio sobre el que se relacionan diversos elementos geográficos, formando un conjunto diferenciado, cuando el paisaje envuelve, cuando se apropia

[1] Win Wenders, *El paisaje urbano, Ciudades de cine* (Barcelona: Océano, s./f.), 4.

del viandante, ese terreno que se divisa desde un lugar, en especial en su dimensión estética, en ese transcurso manda sobre la cotidianidad, mostrando la inconsistencia de cada quien frente a la imponencia abrumadora de la belleza. "[...] de repente el estampido del trueno [...] un poder terrible, incontrastable, le ha hecho en un momento reconcentrarse en sí mismo y sentir su nada en medio de aquella naturaleza irritada".[2] Extensión de terreno que se puede ver como un compuesto. En una catarata, fisonomía de una región, con el agua desgajándose a borbotones y el ruido musical que acongoja y moja, el ser se regocija, es él y es otro, cuando se lo ve como una obra artística que parte de reproducción pictórica de un exterior natural. Establece una vinculación con el país, en el sentido de territorio, con la paz, en el sentido de tranquilidad interior, sosiego, serenidad. Son fenómenos naturales en los que la mano del hombre sólo acompaña posibilitando el disfrute mediante diversos artefactos que permitan la mirada y la percepción del portento. "El estudio del paisaje se ha nutrido de diversas disciplinas, entre las que destacan la geografía, la ecología, la arquitectura, el urbanismo, la historia y la psicología".[3]

La idea de paisaje también remite a lo construido que tanto representa un panorama como a los edificios icónicos que identifican a las ciudades, en el caso de México lo es la Catedral, el Palacio Nacional, la Casa de los Azulejos o la de la Primera Imprenta.

> La atención a la naturaleza, la autosuficiencia de los asentamientos, la adaptación al paisaje, la variedad en el repertorio tipológico residencial, la abundancia de equipamientos y el cuidado de la relación peatón-vehículo, son entre otros parámetros que se van incorporando al diseño de la ciudad.[4]

Delante de la magnificencia de la naturaleza, el hombre acepta el desafío y responde gestando nuevas posibilidades que pueden afrontar lo increíble. Está pronto a inaugurarse en China el puente de Beipanjiang, el más alto del mundo, que une las provincias de Guizhou y Yunnan, "*flota* a 565 metros por encima del río".[5] Su estructura disturba el paisaje que nunca más será el mismo. En el reverso permite una contemplación del conjunto montañoso, antes casi impensada, parado en medio del abismo sin olvidar su fundamento al consentir una circulación más adecuada de bienes y servicios, así como el propio tránsito humano.

Un poco de literatura

En la dimensión del paisaje en el arte haremos un movimiento hacia lo escrito, hacia la prosa, tomando un texto de Walter Benjamin, *El Narrador*: cuando el soldado de la Primera Gran Guerra regresó a su lugar de origen y "se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes". Para expresar el sentido que lo bélico instaura en el ser dice que el sitio *nada había quedado incambiado* o todo era nuevo, distinto,

---

[2] Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo* (Buenos Aires: Librería "La Facultad", 1921), 51.
[3] Rosa Rojas Caldelas y otros, «Paisaje cultural», *Ciudades*, No. 97 (enero-marzo de 2013): 2.
[4] José María Ordeig Corsini, *Diseño Urbano y pensamiento contemporáneo* (México: Océano, s./f.), 104.
[5] PlayGround, https://www.facebook.com/PlayGroundMag/videos/1246760128697194/ 130916

a excepción de las nubes. O sea, lo que por excelencia se modifica está igual con un brutal contraste con lo que debería ser permanente o de bajo cambio, o de gran transformación, que es la ciudad, sobre todo comparado con las nubes. Cortázar en *Continuidad de los parques* dice:

> [...] danzaba el aire del atardecer bajo los robles [...] último encuentro en la cabaña del monte [...] lastimada la cara por el chicotazo de una rama [...] pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. [...] corría por las páginas como un arroyo de serpientes [...] Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa.[6]

Hay en Venezuela, en el Parque Nacional Canaima, una caída de agua de 979 metros de altura llamada el Salto del Ángel, es el más grande del mundo, quince veces mayor que las Cataratas del Niágara. En 1994 el parque fue designado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, por ser una reserva natural que cuenta con relieves abruptos, únicos en todo el mundo, los tepuyes, que son especies de mesetas de millones de años de antigüedad, con paredes verticales y cimas casi planas. El tepuy o tepui es una clase de meseta especialmente abrupta, característica de esa zona de la Gran Sabana venezolana.[7]

En la vinculación que nos interesa con el arte, propiamente el cine, la literatura es un ejemplo que permite verlo como una especie de paisaje originario que tanto alimenta como acoge. Así, ese parque sirvió de inspiración a Arthur Conan Doyle[8] para su novela *El mundo perdido*, título que perturba el eurocentrismo de este escritor escocés, ya que el sitio fue habitado por comunidades que le llamaron Carecacupay y en la meseta gestaron su panteón. De la novela de Doyle se hizo una serie para la televisión entre 1999 y 2002 con tres temporadas y 66 capítulos.[9] Luego se realizaron diversas películas que ponderaban ese paisaje: *Up (Up: una aventura de altura*), es una película de animación que relata las aventuras de un viudo de edad avanzada y de un niño, quienes viajan a la catarata en Venezuela en el interior de una casa flotante suspendida con globos.[10] *Dinosaurio*, donde se usó la técnica de la animación por computadora para representar la totalidad de los personajes, una gran parte de los paisajes fue obtenida rodando imágenes reales en el Parque Nacional Canaima. Los diferentes tepuyes y el Salto del Ángel aparecen regularmente en la película.[11] *Avatar*, "[...] los momentos puramente de acción [...] lucen irreprochables, a la altura del vértigo [...], todo lo demás en cambio parece más bien vulgar, pedestre, incluso cursi: desde los diálogos hasta las escenas de amor bajo la luz de unas luciérnagas generadas por computadora".[12] *Más allá de los sueños,* "Una fantasía, a ratos mágica

[6] http://www.taringa.net/post/arte/19574656/Continuidad-de-los-parques.html.
[7] https://es.wikipedia.org/wiki/Tepuy.
[8] Su primera novela publicada en 1887 fue *Estudio en escarlata*, creando al conocido detective Sherlock Holmes, quien sería uno de los más célebres de la historia de la literatura, opacando al propio Doyle.
[9] http://es.doblaje.wikia.com/wiki/El_mundo_perdido_(serie_de_TV).
[10] Up, https://es.wikipedia.org/wiki/Up.
[11] *Dinosaurio*, https://es.wikipedia.org/wiki/Dinosaurio_(pel%C3%ADcula_de_2000).
[12] Luciano Monteagudo, «La corrección política más básica», *Página 12, Cultura y Espectáculos* (viernes, 1 de enero de 2010).

y subyugante, a ratos almibarada e indigesta".[13] Y *Punto de quiebre,* cuya filmación se hizo "en lugares como Mumbai, San Luis Potosí, Los Alpes y Venezuela [...] Las escenas de acción son descabelladas e inverosímiles por el afán de transformar deportes como el surf, el paracaidismo y el *motocross* en una aventura gigantescamente desproporcionada".[14]

Un paisaje espléndido da lugar a diversos materiales, tanto inspirando la trama o ubicándolo como escenario natural, incluso con apelaciones a la pintura. "Era aquel un cuadro homérico: el sol llegaba al ocaso; las majadas que volvían al redil hendían el aire con sus confusos balidos".[15] En el ejemplo de Doyle remite al pasado con animales prehistóricos que habrían sobrevivido hasta el presente, lejos del conocimiento del conjunto humano. La novela publicada en 1912 fue llevada al cine en varias ocasiones. La primera vez en 1925, en la juventud de esta forma expresiva, en esa etapa que se conoce como mudo o silente, con el mismo título de *El mundo perdido*.[16] Esta versión introdujo novedosos efectos especiales mediante la técnica de animación cuadro por cuadro, llamada desde hace poco *stop motion,* que consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos por medio de una serie de imágenes fijas sucesivas. Otras adaptaciones son las de 1960 y 1992. Una secuela del film de 1992, *Regreso al mundo perdido*, fue lanzada en el año 1998. En el año 2001 se realizó una nueva adaptación en formato de miniserie, con una duración de 150 minutos, por la cadena de televisión BBC, llamada *The Lost World,*[17] y la serie de televisión que ya comentáramos basada en el libro con el nombre *Sir Arthur Conan Doyle's The Lost World,*[18] rodada en Australia, país que participó en el financiamiento junto con Nueva Zelanda y Canadá.[19] La literatura primero, el cine después, se ocupan de un sitio que ingresa en la ficción por sus méritos de la mano de un escritor que puede tal vez describirlo, pero al que le agrega elementos de su imaginación, convirtiéndolo en una realidad paralela porque a su singular espacialidad le adjunta la historia, muy particular, inventada. En definitiva, el paisaje que es espacialidad encuentra la temporalidad. Para quien contemple el paisaje tendrá un matiz diverso sin la lectura de la historia o luego de hacerlo desde la visión de Doyle. O desde los materiales fílmicos que mencionamos, esto es condición de todo producto en su vinculación con la escena. Por otra parte, siendo la obra referencia del parque venezolano, la serie de la televisión fue realizada en Australia, algo que suele darse por necesidades de la producción, como es el caso al buscar obtener ventajas económicas.

---

[13] «Miguel Ángel Palomo: Diario El País», http://www.filmaffinity.com/es/film813615.html.
[14] Mabel Salinas, *Punto de quiebre*, Cine Premiere, http://www.cinepremiere.com.mx/56970-punto-de-quiebre.html.
[15] Faustino Sarmiento, *Facundo*, op. cit., 41.
[16] https://es.wikipedia.org/wiki/El_mundo_perdido_(pel%C3%ADcula_de_1925).
[17] https://es.wikipedia.org/wiki/The_Lost_World_(2001).
[18] https://es.wikipedia.org/wiki/El_mundo_perdido.
[19] https://es.wikipedia.org/wiki/Sir_Arthur_Conan_Doyle%27s_The_Lost_World#Personajes.

> El significante del cine es *perceptivo* (visual y auditivo). También lo es de la literatura, puesto que hay que *leer* la cadena escrita, pero en este caso, introduce un registro perceptivo más restringido: solamente grafemas, escritura. Igual ocurre con la pintura, con la escultura, con la arquitectura, con la fotografía, aunque siempre dentro de unos límites, que son diversos.[20]

Algo de poesía

Que la poesía sea parte del paisaje proclama desde un muro la frase escrita por el grupo Acción Poética, en este caso de Uruguay.[21] Este movimiento surge en Monterrey, México, en 1996, de la mano del *bardo de las bardas* Armando Alanís Pulido. En su página declara que "Actualmente alrededor de 30 países realizan el proyecto en cientos de ciudades. Muchas gracias por ser parte del movimiento mural literario más grande en el mundo".[22] Un hermoso intento por llevar la poesía al paisaje integrando a los habitantes en un mensaje de reflexión y encuentro. Por ejemplo, sus decires: "De todas las mentiras, la literatura es mi favorita", "Me senté a esperar por ti y llegaron por mí", "Sin poesía no hay ciudad". Según Verónica Dema: "Desde "el jardín de la República" (nombre con el que se reconoce a la Provincia de Tucumán en Argentina por la magnificencia de su vegetación en el conjunto del Estado que la convierte en un paisaje potente), el gestor cultural Fernando Ríos Kissner es el actual coordinador de Acción Poética en ese lugar, que al enterarse del proyecto se contactó con su creador para replicarla".[23]

Luego hace un recorrido por la trayectoria que tuvo en su país el intento mexicano de Alanís: "Primero empezó Tucumán, luego Chaco y así siguió contagiándose esta acción poética por ciudades de todo el país. El movimiento también llegó al interior de la provincia de Buenos Aires". Según la periodista, hubo una expansión por el país que luego desbordó en otras naciones: "Desde que AP está en la Argentina, se copió en Perú, Bolivia, Paraguay, Nicaragua, Guatemala y Venezuela". Pero resulta interesante seguirla por medio de las reflexiones de Ríos, porque estas intervenciones, como el caso de las de arte en la calle, terminan interviniendo y transformando la vida de las comunidades:

> Los vecinos están orgullosos de que su barrio y su ciudad tenga más poesía [dice Ríos Kissner]. Hay una lectura equivocada de lo que la gente necesita leer. Se esconde la poesía en las librerías y resulta que mucha gente nos dice: "Gracias, me dieron ganas de escribir", o "Ahora empecé a leer de nuevo poesía".
> También empezaron a llamar de escuelas para que difundamos el movimiento, nos invitan a dar un taller terminamos pintando con los chicos. [24]

---

[20] Christian Metz, *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979), 44.
[21] http://www.tnrelaciones.com/informacion/meme/poesia-y-paisaje/.
[22] https://www.facebook.com/ArmandoAlanisEscritor/.
[23] Verónica Dema, «Acción poética: una revolución de letras invade los muros de las ciudades», *La Nación* (viernes 15 de febrero de 2013).
[24] Ibíd.

Es la poesía incorporada al paisaje, es su parte. También está la que habla del paisaje como estos versos de Machado:

ALLÁ, EN LAS TIERRAS ALTAS

por donde traza el Duero/su curva de ballesta/
en torno a Soria, entre plomizos cerros/y manchas de raídos encinares,
mi corazón está vagando, en sueños [...] ¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?/ Mira el Moncayo azul y blanco; [...]
Por estos campos de la tierra mía,/ bordados de olivares polvorientos.[25]

O éstos de Miguel Hernández:

ELEGÍA

Volverás a mi huerto y a mi higuera:/por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera [...]/Tu corazón, ya terciopelo ajado,
llama a un campo de almendras espumosas/mi avariciosa voz de enamorado.
A las aladas almas de las rosas/del almendro de nata te requiero[26]

O bien Octavio Paz con:

PRIMAVERA A LA VISTA

Pulida claridad de piedra diáfana,/lisa frente de estatua sin memoria:
cielo de invierno, espacio reflejado/en otro más profundo y más vacío.

El mar respira apenas, brilla apenas./Se ha parado la luz entre los árboles,
ejército dormido. Los despierta/el viento con banderas de follajes.

Nace del mar, asalta la colina,/oleaje sin cuerpo que revienta
contra los eucaliptos amarillos/y se derrama en ecos por el llano.

El día abre los ojos y penetra/en una primavera anticipada.
Todo lo que mis manos tocan, vuela./Está lleno de pájaros el mundo.[27]

La poesía es el mundo evanescente que persigue a sus objetos apenas delineados de una comprensión escurridiza. El fragor de la palabra encuentra orejas atentas para una percepción inundada que ve lo inconmensurable, lo errático del día.

---

[25] http://bellacarrillerocomentarioyredaccion.blogspot.mx/2014/03/alla-en-las-tierras-altas-antonio.html.
[26] «Poemas de Miguel Hernández», http://www.poemas-del-alma.com/miguel-hernandez-elegia.htm#ixzz4Jo1o-8ron.
[27] http://listas.20minutos.es/lista/los-mejores-poemas-de-octavio-paz-1914-1998-379269/.

Recordar el paisaje del teatro

Puede tener una existencia por medio de la pintura del telón de fondo y objetos que representan a otros, como árboles o arbustos, en el caso más trabajado esa sugerencia también puede estar dada por la palabra, el actor en un escenario vacío, en un escenario con una cámara negra o simplemente la pared del fondo del escenario que constituye la del propio edificio del teatro, el intérprete con su actitud, con su decir, establece entonces la presencia del paisaje, es de qué forma en su palabra se define la idea del paisaje. "En el teatro el naturalismo es artificial y ridículo. Un árbol naturalista, en el escenario, resulta chocante por su ingenuidad y su estupidez".[28] El teatro, contrario al cine, tiene a los actores frente a los espectadores. Ellos tienen que transmitir y los que ven tienen que terminar creyendo lo que presencian, así toda sugerencia es posible y quizá válida, resulta verosímil la mención verbal o referencia iconográfica. Es decir que el paisaje tiene una presencia al interior de cada espectador que puede ser motivada por una sugerencia.

> "¿Cuánto es esencial poner en el escenario para tener un bosque?" Se desbarata de un plumazo el mito de que es necesario colocar ramas, hojas, árboles y todo lo demás para mostrarlo. Y, en el momento mismo que se formuló la pregunta, fue como si se abrieran las puertas a un escenario vacío, donde una simple estaca basta para sugerir lo que se necesite sugerir.[29]

Se establece un código de lectura a partir de las palabras de los intérpretes, sus gestos y los elementos. El espectador aprende a leer el sistema, mientras sufre el acontecimiento que ante sí se desarrolla, mejor asume un para sí.

Desde la música

La magia se establece con el vínculo entre la música y el paisaje. Es otro momento que convoca a la naturaleza. Son varias las obras que se construyen desde el paisaje y regresan a él para exaltarlo. La Sexta Sinfonía de Beethoven, *Pastoral*, también llamada *Recuerdos de la vida campestre* es un ejemplo prístino. Diez años antes Haydn había estrenado su oratoria *Las estaciones*, y antes en el Barroco, Vivaldi había publicado *Las cuatro estaciones*, y estos cuatro conciertos que preceden al resto pertenecen a un conjunto de doce llamado *La dura prueba de la armonía y de la invención*. Le siguen algunos que tienen también referencias al exterior, como *La tormenta en el mar* o *La cacería*. Los compositores encontraron en el entorno, en el paisaje natural que nos contiene el alimento de sus decires. "Siempre permanece en los espíritus sensibles la capacidad de asombro frente a los inextinguibles compases de la asombrosa orquesta que la Naturaleza nos brinda".[30] En consecuencia, la música expresa al paisaje y veremos cómo se da, la fuerza de su relación en el cine, que es el interés de este trabajo. La música tiene una larga historia con el paisaje, llegando a extremos impactantes como *La consagración de la primavera,* de Stravinsky.

---

[28] Tadeuz Kantor, *El teatro de la muerte* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987), 21.
[29] Peter Brook, *Más allá del espacio vacío* (Buenos Aires, Alba editorial, 2004), 78.
[30] José Manuel Brea Feijóo, *Música y naturaleza*, http://www.filomusica.com/filo85/naturaleza.html.

Plástica

> Ante una ventana vista desde el interior de una habitación, he colocado un cuadro que representa exactamente la parte del paisaje escondida por la pintura. Así, el árbol oculta el árbol que está detrás, fuera de la habitación. Para el espectador, ese árbol está a un mismo tiempo en la habitación, sobre el cuadro y fuera, en el paisaje real. Así es como vemos el mundo. Lo vemos fuera de nosotros mismos y a la vez en nuestro interior sólo tenemos una representación.[31]

Hay un constante juego complementario entre el arte y el paisaje que tanto potencia el vínculo como en otras ocasiones lo agrede. El espacio escultórico, "La combinación afortunada de naturaleza y geometrismo es no sólo lo que atrae a las multitudes que lo experimentan como un sitio de peregrinación, sino lo que le confiere el don de una obra maestra del arte".[32] Un probable antecedente de tal propuesta podemos observarla:

> En un pasado remoto, en el período Neolítico, hace alrededor de 4000 años, un antiguo pueblo trajo unas [enormes] piedras aquí y las dispuso de esta manera. Esto es el círculo de piedra de Sunkenkirk en Cumbria, y es uno de alrededor de un millar de tales estructuras que nuestros antepasados construyeron en todo el Reino Unido. Con 91.71 metros de perímetro por 27.90 de diámetro.[33]

Un antecedente

Con la fotografía se puede ponderar el paisaje en un sentido o en otro, por ejemplo, una imagen de parte del torso y las piernas de una mujer que pudiese referir a una duna del desierto o, en el sentido inverso, la fotografía de la arena pulida por el viento que nos remita a la zona púbica de otra. El paisaje es una invitación al desarrollo de la creación.

La guerra, la abominable guerra genera su propio paisaje, que despierta el interés de los fotógrafos y camarógrafos especializados en conflictos bélicos que arriesgan su vida por intentar que los humanos se enteren y puedan contribuir a la indignación en la posibilidad de que la sangre deje de correr en los tenebrosos torrentes que los conflictos inimaginablemente producen. Pero si en medio de la desesperación y la desazón alguien quiere enviarle a un pariente lejano una fotografía para transmitirle su situación de vida, necesita un marco diverso a la realidad. Así hay una imagen de Michael Nash[34] de noviembre de 1946, que muestra a un fotógrafo de plaza con su cámara de cajón y un improvisado bastidor del que cuelga un paisaje campirano, casi idílico, con un camino flanqueado por frondosa vegetación y al fondo una casa palaciega que puede significar el deseo del viandante por su tamaño y, fundamentalmente, está en pie y entera. Sentada frente a ese

[31] René Magritte, «Frases y citas célebres», http://www.jmhdezhdez.com/2014/02/frases-magritte-rene-pintor-surrealismo.html
[32] Joaquín Macgrégor Sánchez, *A treinta años del Espacio Escultórico* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007).
[33] Marcus du Sautoy, *The Code*, Temporada 1, Episodio 1 a 25:00, BBC.
[34]Michal Nash, *Paisaje en Varsovia*, MASM, acceso el martes 22 de mayo de 2012, http://hasmgrupu.blogspot.mx/2012/05/paisaje-en-varsovia-michael-nash.html, 150916.

telón una señora mira sonriente hacia el objetivo pensando en su destinatario. Detrás el desolador paisaje de edificios destruidos que los envuelve en esa isla imaginaria. La foto es extraordinaria por la significación que posee el paisaje encastrado uno en el otro, se potencia la ficción que la señora y su fotógrafo quieren transmitir para olvidar su cruda realidad y menos que menos que su destino sepa. Una segunda foto muestra al profesional descansando y ha colgado del propio telón un pequeño paño blanco que seguramente le permite ofrecer fotografías para documentos personales. Aparentemente ha cambiado su ubicación, porque el fondo de destrucción, siendo igual de terrorífico, es distinto. El pie de foto señala que "Las ruinas que dejó la Segunda Guerra Mundial no son un buen telón de fondo para un retrato. El fotógrafo ambulante lleva su propio paisaje". El cine es deudor de la fotografía, convirtiéndola en imagen en movimiento, pero en su esencia permite entender el fenómeno del vínculo que se pretende establecer entre cine y paisaje, por ello regresaremos en varias ocasiones.

En materia: el cine

Vamos a ver el tema del paisaje en el cine, también llamado séptimo arte, aunque desde el punto de vista de la significación nos referiremos a su primera denominación, en el sentido de la convergencia de otras disciplinas y por lo "completo" en tanto aglutina elementos: "El cine 'engloba' en sí el significante de otras artes: puede presentarnos cuadros, hacernos oír música, está hecho de fotografías, etc".[35] Construye elementos tanto sonoros como visuales y se extiende en el tiempo como el teatro y la música. Al decir de Pasolini:

> El cine, probablemente desde 1936, año de aparición de *Tiempos modernos*, ha estado siempre adelantado respecto a la literatura: o al menos ha catalizado, con una oportunidad que lo hacía cronológicamente anterior, sobre profundos motivos socio-políticos que poco después caracterizaron a la literatura. Por este motivo el neorrealismo cinematográfico (*Romma città aperta*) ha prefigurado todo el neorrealismo literario italiano de la postguerra.[36]

El arte intenta mostrarnos esa interioridad que puede ser un pensamiento, idea o sensación del paisaje. "El pensamiento alcanza tanto lo visible como lo invisible. Yo hago uso de la pintura para volver visible el pensamiento".[37] Dice René Magritte, y es aplicable a la poesía que vimos, a la pintura o al cine, que es nuestro objeto presente. "Los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos".[38]

El cine es paisaje, es lo que envuelve. El cine está tocado, definido, adolorido por la realidad. No puede salir de ella. En el sentido que al registrar siempre hay algo que está detrás. Es la realidad real, la que todos compartimos, puede transitar por una calle o salir de paseo al campo, llevando

[35] Christian Metz, *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*, op. cit., 45.
[36] Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa* (Barcelona: Anagrama, 1970), 39
[37] René Magritte, «Frases y citas célebres», op. cit.
[38] Gilles Deleuze, La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1 (Barcelona: Paidós, 1994), 12.

al espectador a ver eso que la cámara registra como una verdad, puede también incursionar en el terreno de la imaginación o, más aún, de la fantasía; nos puede mostrar algo que no tiene ninguna posibilidad de existir. En ese sentido, podemos establecer un vínculo con el teatro. En el cine juega también el paisaje. "El caminar solos por la calle, incluso con algodón en las orejas, es un continuo coloquio entre nosotros y el ambiente que se expresa por medio de las imágenes que lo componen".[39]

En la medida que México se fue desarrollando y el crecimiento urbano aumentaba, el cine fue abandonando el campo para ubicarse en las ciudades. Así, los extraordinarios cielos que hicieran famoso a Figueroa fueron encajonándose entre los edificios particularmente de la metrópoli, que en forma desmesurada aventajaba a las otras ciudades, incluso a las que tenían una fuerte dinámica de expansión.

Ese paisaje que transitaban hombres de a caballo para unir el monte o la montaña con la hacienda, ahora es el mudo escenario de una acción que los ve cuando se desplazan de una ciudad a otra. Ya no es el solemne paisaje aquel, ahora es un telón de fondo para indicar el viaje de los protagonistas entre dos asentamientos urbanos, cuando no se resuelven por una elipsis y entre dos planos ha cambiado de sitio con referencias en el argumento o simplemente por la imagen que reemplaza el abigarramiento de Tepito con las palmeras de Acapulco. Claro que también existe el sitio intermedio entre la ciudad y el campo, generando nuevos paisajes muy singulares. "Ambientada en alguna de las colonias marginales de la Ciudad de México —mismas que han crecido irregularmente en las faldas de los cerros—, el panorama es sombrío y brutal, apenas dejando espacio para asuntos como la amistad o la solidaridad".[40]

> [...] en el *Ojo del diablo* de Bergman, cuando Don Juan y Pablo salen del infierno después de trescientos años, y vuelven a ver el mundo, la aparición del mundo —cosa tan extraordinaria—, está dada por Bergman con un «campo largo» de los dos protagonistas en un trozo de campo un poco selvático y primaveral, y un gran «total» sobre un panorama sueco, de transtornadora [*sic*] belleza en su cristalina y humilde insignificancia.[41]

"En la segunda versión sonora (Santa), la de Norman Foster [...] Aún puede verse un hermoso río Magdalena rebosante de agua y con grandes árboles en sus riberas, e incluso hay tomas de los viveros de Coyoacán irreconocibles en su exuberante vegetación".[42]

En el cine los paisajes no sólo remiten a la belleza o a lo simbólico, sino que los hay desolados como el de *Zorba el griego*, donde se expresa como una necesidad de domeñarlo aunque el costo será alto, pero la voluntad humana no cejará en su empeño por conseguirlo, o de pauperización como *Las Hurdes, tierra sin pan,* de Buñuel, un documental que apela a la reconstrucción de

---

[39] Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*, op. cit., 11.
[40] Hugo Lara Chávez, *Una ciudad inventada por el cine* (México: Cineteca Nacional, 2006), 218.
[41] Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*, op. cit., 38.
[42] Carlos Martínez Assad, *La ciudad de México que el cine nos dejó* (México: Océano, 2008), 30.

situaciones o al franco armado de las mismas, pero puesto que nuestro tema es el paisaje, podemos reconocer un hábitat de extrema dificultad, como lo son las empinadas laderas de la montaña con sus escarpados caminos donde el paisaje no es un conjunto que sea el marco del *film*, sino que es el sitio que los habitantes de la comunidad de la Alberca tienen que vencer para seguir existiendo, o la indigencia en Chiapas en *La Revolución Congelada,* de Raymundo Gleyzer o la miseria del nordeste brasileño como en *Dios y el diablo en la tierra del sol,* de Glauber Rocha. Conforman una realidad que sus habitantes sufren por las condiciones propias de la pobreza que los somete convirtiéndolos en el punto bajo de la *balanza distributiva.* Un paisaje inevitable que muestra lo difícil de la subsistencia en un panorama con el que tratan de mimetizarse para intentar sobrevivir. Atraso, brutalidad, nula posibilidad de crecimiento, hambre, sed y su fatal consecuencia en la desnutrición, sobre todo desde la infancia, conforman una vida sumida en el despojo y falta de perspectiva que el propio paisaje evidencia. He utilizado ejemplos de la ficción como el documental para mejor evidenciar la presencia cinematográfica de un paisaje agobiante.

El paisaje funciona como contraste expresivo, que contrariamente tiene un tono sombrío, dada la naturaleza de la situación dramática. "*En On dangerous ground* [La casa en la sombra], la casa que cobija a la muchacha ciega y al asesino irresponsable es como el reverso del blanco paisaje nevado que una tenebrosa horda de linchadores viene a ennegrecer".[43] "El indio casi se confunde con el peñasco tras del cual aguarda [*Un hombr*e, de Martin Ritt], y el *cow-boy* tiene algo de mineral que lo confunde con el paisaje [*Hombre del Oeste*, de Anthony Mann]".[44]

Esa articulación entre el elemento, piedra, tierra, mineral y el personaje lo encontramos de manera significativa en un *film* extraordinario: *Hiroshima mon'amour,*[45] de Alain Resnais. Verano de 1957, agosto, Hiroshima. Una actriz francesa está en la ciudad trabajando en una película sobre la paz. Conoce a un arquitecto japonés con el que tendrá una breve historia de amor y placer. La pareja se acaricia. Los cuerpos desnudos mostrados en la fracción de los brazos. "Para filmar lo que quieres mostrar de un rostro o de un cuerpo, primero tienes que decidir lo que no quieres mostrar".[46] Hablan después de una relación sexual mientras son cubiertos suavemente con la arena que cae escasa sobre ellos. La cámara los recorre en la penumbra donde los granos brillan y parpadean por efecto de la luz que los cruza desde la distancia. El panorama que la cámara muestra en una toma cerrada permite imaginar algo que está fuera de cuadro y que presagia un paisaje funesto. Como en el caso de la fotografía que vimos antes con "las piernas de una mujer que pudiese referir a unas dunas del desierto", aquí frente al goce de los cuerpos se esparce esa arena expresiva que presagia o remite a la piel de los habitantes de Hiroshima afectados por la bomba. Y es un paisaje, porque la idea del paisaje en las imágenes desde la fotografía a la pintura y en el cine con su portabilidad no son sólo las grandes extensiones que un registro en plano general permite, también lo es lo minúsculo, aquello donde la parte habla por el todo, así como las "piernas hablan

[43] Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1*, op. cit., 195.
[44] Ibíd.
[45] Resnais, *Hiroshima mon'amour*, https://youtu.be/XJa6yjrdwDU.
[46] Andrew Bailey, *Cinema now* (Barcelona: Taschen, 2007), 162.

de dunas", estos cuerpos simbólicamente erosionados nos hablan del incomparable dolor de esa población azotada. Vimos que el cine tiene lo sonoro y es lo potencial en relación con el resto al jugar dialécticamente con la imagen, en este caso son las voces precedidas con un piano lento, al que luego se incorporan flautas mientras vemos los cuerpos alterados por la arena que algunos dicen que son cenizas por su alusión más directa con la conflagración atómica. Van perdiendo ese aditamento mientras el abrazo sexual continúa, pero esa ausencia da lugar a las palabras. "No has visto nada en Hiroshima. Nada", dice él, a lo que ella responde "Lo he visto todo. Todo". Se inicia un juego de reiteraciones entre el ver y el vivir la experiencia nuclear, mientras la cámara indaga en el paisaje lunar de la desolación atómica, un paisaje terrible, diríamos inhumano sino fuera el producto de los hombres. "Yo no quiero ser humano; porque el concepto humanidad construyó el racismo, construyó el sexismo".[47] El paisaje de la ciudad de Hiroshima cambia en forma abrupta con el inconcebible estallido. Es otra, nunca volverá a ser la misma.

Desde Noche y niebla, en 1955, inicia Alain Resnais su preocupación por descubrir la determinación del tiempo. Lo abordará con fuerza poética en *Hiroshima mon'amo*ur llevándolo al paroxismo, al límite de la expresión cinematográfica con *Hace un año en Marienbad*. "El cine, más directamente aún que la pintura, da un relieve en el tiempo, una perspectiva en el tiempo: expresa el tiempo mismo como perspectiva o relieve".[48] El equipo de *Noche y niebla* regresa en ese año de 1955 para registrar el recuerdo de los campos de concentración nazis. El paisaje es tranquilo, hasta parece agradable, el pasto y algunas flores y en el fondo unas especies de galpones inofensivos "que podían pasar por establos, garajes o talleres",[49] albergaron tanta desesperación, terror y sufrimiento. La capacidad del cine para registrar el paisaje se presenta con un extenso campo con un cielo majestuoso coronado por imponentes nubes. Es el inicio acompañado con música de flautas que remite a lo bucólico. La cámara desciende para encontrar en primer plano cercas con alambres de púas. Otra vez el verde campo, y la cámara hace una panorámica hacia la derecha mientras abre el campo focal y nuevamente la cerca con una perspectiva mayor y al fondo una caseta de vigilancia. Una voz en *off* nos advierte:

> Un paisaje tranquilo, incluso una pradera con cuervos volando, con siegas y con hogueras de hierba. Incluso una carretera por donde pasan los coches, los labradores, las parejas, incluso un pueblo de veraneo con campanario y feria puede transformarse simplemente en un campo de concentración.[50]

En un juego con el tiempo, el montaje muestra la realidad histórica de esos siniestros lugares mediante fotografías y películas en blanco y negro. Después del paisaje presente regresa a la historia desde el surgimiento del nazismo hasta la racionalidad germana capaz de organizar con tan alta eficiencia el operativo que desde diversas zonas de Europa conduce al horror y la muerte a

[47] Walter Mignolo, «Inventar y concebir nuevas palabras, que nos digan las cosas que hoy necesitamos ver y sentir», Conferencia en la Universidad Iberoamericana, 22 de agosto de 2016, https://desinformemonos.org/.
[48] Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1*, op. cit., 43.
[49] Alain Resnais, *Noche y Niebla*, 1955, https://vimeo.com/123483626.
[50] Ibíd.

millones de judíos. También así se eliminó a la oposición política, a discapacitados, a personas con orientación sexual diferente. Un plan riguroso, una planificación contundente para el propósito de matar, exterminar al otro al que cada uno de ellos tiene en sí, aniquilar lo propio. El paisaje impertérrito deja que los hombres hagan y en el hoy narrativo muestra su bonanza como ayer contemplara el horror. Ese juego de Resnais acongoja. "La sangre se ha secado, las gargantas se han callado. Los bloques ahora sólo son visitados por una cámara. Una hierba extraña cubre los senderos una vez pisados por los prisioneros. La corriente ya no circula por los cables eléctricos. No se oyen más pisadas que las nuestras", dice la voz en *off,* según el texto de Jean Cayrol. El color actual contrapuesto al blanco y negro de la época del horror nazi contrasta la beatitud con lo siniestro. "La utilización del color realza el esplendor de la naturaleza y hace más insoportable su contraste con los campos de concentración".[51]

El paisaje es la forma de nuestra interioridad variable y singularmente constante. Un momento de *El Gatopardo*,[52] un film de Luchino Visconti, nos hace sentir con intensidad qué es el paisaje. El protagonista, Don Fabrizio Corbera, el príncipe de Salina, hace una referencia a que no hay otro paisaje como el de Sicilia. No importa los reyes que vengan, el paisaje va a estar ahí y va a seguir deslumbrando al pueblo siciliano, el que jamás podrá ser cambiado porque el paisaje lo condiciona para ser de esa manera, y no va a poder jamás ser de otra forma, porque está contenido en ese paisaje. Contemplándolo desde un amplio ventanal de su palacio, el príncipe, dirigiéndose al cura Pirrone, sacerdote familiar, le dice: "Mire padre. ¡Mire que belleza! Tomaría a todos los Víctor Emmanueles para cambiar esta poción mágica que nos dan cada día". El autor de la novela es Giuseppe Tomasi, príncipe de Lampedusa. Su título nobiliario proviene de la isla de Lampedusa que se encuentra a 205 km de Sicilia y a 113 km de Túnez, siendo el territorio italiano ubicado más al sur. Política y administrativamente pertenece a Italia, pero geográficamente pertenece a África. Esa dimensión insular junto a los viajes que lo llevaron hasta Austria como prisionero de guerra despiertan en este autor tan grande amor al paisaje y a su gente. La adaptación que Visconti realiza es notable, el espíritu de la obra literaria está intacto pese a ciertas variaciones, como por ejemplo la batalla de Palermo, que en el texto es apenas mencionada, en el *film* adquiere una mayor contundencia, pero le permite al director dimensionar el sentido del paisaje que tenía Lampedusa. Así, después del fragor de la batalla en Palermo con las tropas de Giuseppe Garibaldi, la cámara se abre para mostrarnos desde la altura ese maravilloso paisaje siciliano que a Don Fabrizio extasiara desde su ventana, y con la conjunción de la música del genial Nino Rota nos penetra con inusitada fuerza. El cuadro muestra el paisaje montañoso y por el camino del valle que divide la pantalla en dos se desplazan los cuatro carruajes que conducen al príncipe y su familia rumbo a su palacio veraniego en Donnafugata. El color de la naturaleza es ocre, los carromatos negros hieren el paisaje adquiriendo una mayor relevancia por el contraste y el movimiento "[...] y como sílabas negras, las golondrinas / dicen adiós, dicen adiós".[53]

[51] Marc Ferro, *Cine e Historia* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980), 92.
[52] Luchino Visconti, *El gatopardo*, https://youtu.be/brMavMJ1IGA.
[53] Jaime Dávalos y Eduardo Falú, «Las golondrinas», SADAIC: 147092.

Cuando conocí Sicilia también fui transportado por la fuerza del paisaje, más aún el del centro de la isla, iba a visitar el pueblo de mi abuelo. Cuando migró fue a Tucumán, en el norte de Argentina. Por mi familia no pude saber cómo es que se fuese a esa tierra distante, a 1,300 km del puerto de arribo, cuando la mayoría de los italianos se quedaban en el propio Buenos Aires o en los estados vecinos. Tucumán es mediterráneo, alejado del mar.

Al descubrir el paisaje de esa zona tuve una posible respuesta por el parecido de las ondulaciones montañosas, de la vegetación y por ser tierra de naranjas. Me lo imagino al llegar a América averiguando sobre los lugares de esos cultivos y que, además, fuese zona de montaña.

El paisaje de montaña, de la estepa rusa que jamás dominarían ni Napoleón ni Hitler, ni siquiera porque el primero representase a la idea más avanzada en la destrucción del orden feudal constituido y el otro de la restauración capitalista, pero antes llegó una especie de prototipo germano. Eisenstein y Alejandro Niesvky.[54] Con la batalla sobre el hielo entre el Ejército ruso y el alemán, con música de Prokofiev, volvemos a ver la magia que se establece entre el paisaje y la música, el paisaje en el cine es a través de la música y la música es paisaje también. La línea del horizonte con las tropas rusas esperando, por la intensidad de la luz, por la reverberación de la nieve, les impide ver que se están aproximando porque el Ejército alemán está vestido de blanco y se pierde en el paisaje; ellos están atentos, pero no consiguen divisarlos. El juego entre la vertical de las lanzas y la horizontal de esa inmensidad es un silencio blanco del paisaje. Tiene tanta fuerza expresiva como las mesetas venezolanas y la caída de agua que ya narramos. Así, el desierto, "También representa la belleza mística de la vacuidad, del silencio y de la expansión, como puede apreciarse en algunos films de Pasolini, como *Las mil y una noche (Il fiore delle mille e una notte*, 1973), o el inicio del film *El paciente inglés (The English patien*t, 1996)".[55] Así el desierto podría ser la ausencia de paisaje, pero con una fuerza demoledora capaz de aniquilar al que pudiese quedar atrapado en su designio. Simboliza la distancia, el abandono y desde lo vital la falta de agua, antesala de la muerte. En Hiroshima vimos cómo la bomba sembró desierto donde una ciudad existiese. Siendo medible resulta inconmensurable para el que quedase prisionero de su extensión. Una extensa prisión sin rejas, una cárcel de pura libertad para moverse. Una soledad metafísica insondable de pura sed física.

Una soledad mayor es viajar por el llamado espacio exterior, como si de otra dimensión se tratase. Allí la experiencia del desierto queda minimizada por lo inconmensurable de la aventura espacial donde cualquier contratiempo puede significar una totalidad sin respuesta de posible ayuda. 2001: *Una odisea del espacio*[56] de 1968, de Stanley Kubrick, una película de ciencia ficción, la más significativa del cine, narrando los heterogéneos momentos de la humanidad, donde el pasado y el futuro se unen desde la herramienta, un palo, de los primitivos humanoides que poblaron la Tierra, transformándose al volar por el aire en una nave espacial. "*El danubio azul* sirve para

[54] Sergei M. Eisenstein, Alejandro Niesvky, https://youtu.be/mr3S6ItLMTo.
[55] Stanley Kubrick, 2001: *Una odisea del espacio*, https://youtu.be/yS4Xu6FeWNY.
[56] Ibíd.

representar la delicadeza y gracilidad del baile gravitatorio, de las naves espaciales que orbitan en torno a la Tierra y la Luna. De nuevo la música expresa un concepto, la armonía intrínseca de las grandes leyes universales, y no una emoción dramática".[57] Cuando Stanley se encontraba editando la película, al ver en la moviola esa particular danza de las naves sintió esa música, ese vals. Fue uno de esos momentos llamados de inspiración en que la sintió adecuada a sus fines. Encontramos una vez más esa conjunción entre el paisaje, en este caso uno de los más extensos que existen, el planeta y la música como paisaje sonoro que le acompaña, se fusionan, son uno y otro al mismo tiempo. Y así como estableció la ligazón entre la prehistoria y el futuro, aquí regresa a una expresión por excelencia decimonónica, como si aquel salto hubiese sido demasiado radical y fuese necesario anclar el siglo XX, momento de la producción del *film*, con el XXI, que corresponde al año del presente histórico de la narración, con el XIX, para que sus contemporáneos se sintiesen acunados por una cierta seguridad ante el abismo metafísico que la obra propone. Hoy, han pasado quince años de ese futuro soñado que desde su realización se imaginaba 33 años después (¿La edad de Cristo?) y cuando lo atravesamos no tenía la capacidad que Kubrick pensase, pero sí se habían dado más avances en otros campos de la tecnología y la informática. El propio director no pudo experimentarlo, ya que falleció dos años antes. Algo similar ocurrió con *1984,* la obra de George Orwell, que preveía para ese año un gran control del Estado que en su momento no alcanzó los niveles de aquel presupuesto, pero que nuestra actualidad la está vislumbrando con más fuerza. El paisaje estelar de *2001*, ese sitio abierto a tantas interrogantes, encuentra en la música esa fuerza necesaria a los efectos de una experiencia estética que ubica al ser en lo inconmensurable.

> Pero es que, además, Kubrick hizo un uso completamente wagneriano de la música en la película. También en el cine, como en la ópera, la música era usada tradicionalmente como soporte emocional de la acción. Kubrick, quizá inspirado por las ideas de Wagner, abandonó ese uso y empleó la música como vehículo filosófico. Así, el Amanecer de Richard Strauss es usado tres veces en *2001*, precisamente las tres veces en que se produce un "amanecer" conceptual.[58]

2001 es un viaje a una realidad galáctica que nos permite vivir en paisajes imaginados, pero no comprobados por nuestra propia experiencia de usuarios limitados a los de este mundo. Realizamos un viaje extraordinario, pero lejos de nuestras posibilidades mundanas. Aunque hay viajes por el planeta que sí podríamos recorrer si nos lo propusiéramos, de los que el cine también da cuenta y que constituye uno de sus subgéneros: *los road movie*, literalmente serían películas de carretera, pero que en una interpretación más amplia cabría el de películas de viaje. Cualquiera que sea la concepción, interactúan con el paisaje constantemente. *Easy Rider* es emblemática, dirigida por Denis Hopper en 1969, está inspirada en la película italiana de 1962 *La escapada (Il sorpasso*). La película *Easy Rider* es un hito de la contracultura y un hito fundamental en la historia del cine norteamericano y del mundo. Es una de las precursoras de la producción independiente,

[57] Emilio de Gorgot, 2001: *Una odisea del pensamiento*, http://www.jotdown.es/2011/07/2001-una-odisea-del-pensamiento/.
[58] Ibíd.

con dos jóvenes que en sus motocicletas emprenden un viaje en el que conocen diversas caras de la sociedad estadounidense con el objetivo de asistir al carnaval de Mardi Gras o Martes Graso o Martes de Carnaval, para disfrutar de los placeres, como puede ser caminar desnudos por la calle, antes de la abstinencia que el día Miércoles de Ceniza implica. Se realiza en tres estados, Luisiana, Alabama y Misuri, en las localidades de Nueva Orleans, Mobile y San Luis, respectivamente.

Diarios de motocicleta (2004), de Walter Salles, donde los protagonistas, en una desvencijada motocicleta Norton de 500 cc tienen que enfrentar el cruce de la cordillera de Los Andes, paisaje imponente entre imponentes, dejando atrás Buenos Aires y luego marchan hacia el norte de América. *Bonnie & Clyde* (1967) de Arthur Penn. La pareja de Bonnie Parker y Clyde Barrow durante la Gran Depresión recorren su país al frente de una banda, asaltando bancos y pequeños comercios, se burlan de las autoridades policiales y favorecen a los pobres.

Año 2013 con *Nebraska,* de Alexander Payne. Un señor mayor con ciertas deficiencias de salud recibe un comunicado de que aparentemente ha ganado una gran cantidad de dinero y en compañía de su hijo emprende un largo viaje para cobrarlo. *La mirada de Ulises (Ulysses' Gaze)* (1995), de Theodoros Angelopoulos. Un cineasta griego, exiliado en Estados Unidos, regresa a su ciudad natal para emprender un apasionante viaje. De Albania a Macedonia, de Bucarest a Constanza (Rumania), por medio del Danubio hasta Belgrado y por fin a Sarajevo. En su camino se cruza con su propia historia, con el pasado de Los Balcanes, con las mujeres que podría amar. Espera recobrar con estas imágenes olvidadas la inocencia de la primera mirada [...]. *París, Texas* (1984), de Wim Wenders, un hombre camina por el desierto de Texas sin recordar quién es. Su hermano lo busca e intenta que recuerde cómo era su vida cuatro años antes.

Otro cineasta que trabaja el tema del paisaje urbano es Antonioni. Una idea del paisaje casi desolado que está en sus películas es una deuda de su primera obra, *El grito*. Aquí se trata del viaje por el norte de Italia de un hombre con su hija. Y es interesante ver el tipo de paisaje de Antonioni, que es un paisaje con la línea del horizonte baja, donde no hay mayores referentes que lo que puede surgir de la propia tierra trabajada. "Sobre un fondo neblinoso de una naturaleza profanada por las huellas del progreso",[59] "El paisaje se transforma en el reflejo del alma [...] El paisaje toma partido de la historia como condicionante del devenir de Aldo, envuelto en densa niebla o bajo tormentosas lluvias".[60]

Las uvas de la ira (1940), de John Ford. Para escapar del hambre y la pobreza, la familia no tiene más remedio que emprender un larguísimo viaje lleno de penalidades con la esperanza de encontrar una oportunidad en California, la tierra prometida. *Luna de papel* (1973), de Peter Bogdanovich. Estados Unidos, años 30. Durante la época de la Gran Depresión y la Ley Seca, un estafador de poca monta que intenta vender biblias a las viudas, se hace cargo a regañadientes del cuidado de la hija de una antigua amante.

[59] http://scalisto.blogspot.mx/2009/06/michelangelo-antonioni-il-grido-1957.html.
[60] http://www.rebeldemule.org/foro/cine/tema14086.html.

La noche de Varennes (Il mondo nuovo) (1982), de Ettore Scola. El 20 de junio de 1791 los reyes de Francia (Luis XVI y María Antonieta) tratan de escaparse de un París en plena revolución para sumarse a los aliados de la monarquía que los esperaban para rescatarlos en el campo francés. Finalmente son arrestados en Varennes. Un largo viaje que finalmente concluye en un fracaso. Recuerda, aunque aquí el acontecimiento se desarrolla en la propia casa, a *Largo viaje hacia la noche (Long Day's Journey into Nigh*t), también conocida en español como *Viaje de un largo día hacia la noche* (traducción literal del título). Ambientada durante un único día del verano de 1912 en el hogar de los Tyrone; es una obra de teatro del dramaturgo estadounidense Eugene O'Neill.

Final

Los personajes en el cine siempre están en un ámbito y éste puede tornarse fundamental porque el director los concibe como significativos, incorporándolo a la narración no como el sitio donde están los personajes, sino como una circunstancia fundamental. La imagen aparentemente no significa nada, sólo muestra. Sin embargo, ello contradice a la fotografía, a la pintura, a la literatura cuando un autor construye un cuadro de situación, ni qué decir del cine y su experiencia entre los cuadros aislados y su valor intrínseco, unidos a otros que también llevan lo suyo. De la confrontación entre estas dos ideas surge una tercera, probablemente distinta con una gran fuerza conceptual y expresiva. Lo mismo que al interior del registro está la pugna o armonía entre el personaje y el paisaje. Palabras con final coincidente: la partícula *aje* cuyo significado es de, relacionado con y sus concomitancias, coraje, equipaje, y los que son de mayor significación para nuestra presentación como lenguaje y personaje. El cine lleva un paisaje dinámico que se va construyendo de pequeños fragmentos a lo largo del *film*, no sólo muestra realidades, sino también *irrealidades*, imaginarios, otros sitios que no son los que pertenecen a la cotidianidad, tanto naturales como construidos, urbanos. Invita a los profesionales a contar de manera distinta, a establecer el paisaje como algo narrativo, puesto que el arquitecto puede estar cerrado a otro tipo de lenguaje. La narración es algo que envuelve constantemente la vida, pero solemos dejarla de lado. En realidad, tendríamos que construirla constantemente, incluso inventarla. La vida es una ficción, apelamos a la realidad como un algo contundente, pero nuestra mente suele viajar más allá de nosotros mismos ubicándonos en situaciones diversas. Se pueden crear situaciones incluso en lugares que aparentemente no tienen nada para decirnos. Un muro, por ejemplo, si se observa con atención podría ver ciertas configuraciones producto de los accidentes de su historia, que podrían llevar a una representación, pero ese muro puede *esconder* en su interior relatos de quienes habitaron el sitio anteriormente, objetos de esa existencia, así desde mi actividad de pintor gesté una serie a la que llamé *En el interior de los muros*, que corporeizaba esa premisa. Encontraba distintos objetos y ambientes: "Yo no busco encuentro", dijera Picasso. Así, el paisaje es absolutamente activo, puede convocarnos de distintas formas. Aún en el caso de jardines, que sería la elaboración del paisaje, no incorpora manifestaciones como la música u otros artificios que podrían enriquecerlo. En cierto sentido la idea de paisaje es diversa de acuerdo a la percepción del viandante ya que, si no lo comprende, si ese entorno no demanda su atención

es un ambiente que está allí pero podría no estarlo, y no uso la idea de contemplación porque al paisaje deslumbrante quien lo interviene es inevitablemente incluido en él, el paisaje reclama la atención, se torna vital a los fines del goce que produce, la vida es otra, el sitio requiere la participación, demanda la mirada.

Bibliografía

Bailey, Andrew. *Cinema now. Barcelona:* Taschen, 2007.

Brea Feijóo, José Manuel. *Música y naturaleza,* http://www.filomusica.com/filo85/naturaleza.html.

Brook, Peter. *Más allá del espacio vacío*. Buenos Aires: Alba editorial, 2004.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1994.

Dema, Verónica. «Acción poética: una revolución de letras invade los muros de las ciudades». *La Nación* (viernes 15 de febrero de 2013).

Ferro, Marc. Cine e Historia. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

Kantor, Tadeuz. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987.

Lara Chávez, Hugo. *Una ciudad inventada por el cine*. México: Cineteca Nacional, 2006.

Macgrégor Sánchez, Joaquín. *A treinta años del Espacio Escultóric*o. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Magritte, René. «Frases y citas célebres», http://www.jmhdezhdez.com/2014/02/frases-magritte-rene-pintor-surrealismo.html.

Martínez Assad, Carlos. *La ciudad de México que el cine nos dejó*. México: Océano, 2008.

Metz Christian. *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

Walter Mignolo, «Inventar y concebir nuevas palabras, que nos digan las cosas que hoy necesitamos ver y sentir», Conferencia en la Universidad Iberoamericana, 22 de agosto de 2016, https://desinformemonos.org/

Monteagudo, Luciano. «La corrección política más básica», *Página 12. Cultura y Espectáculos* (viernes, 1 de enero de 2010).

Nash, Michal. *Paisaje en Varsovia*. MASM, acceso el martes 22 de mayo de 2012, http://hasmgrupu.blogspot.mx/2012/05/paisaje-en-varsovia-michael-nash.html, 150916.

Ordeig Corsini, José María. D*iseño Urbano y pensamiento contemporáne*o. México: Océano, s./f.
Pasolini, Pier Paolo y Rohmer, Eric. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970.

Ramos, Jesús y Marimón, Joan. *Diccionario del guión audiovisual*. Barcelona: Océano Ámbar, 2002.

Rojas Caldelas, Rosa y otros. «Paisaje cultural». *Ciudades*, No. 97 (enero-marzo de 2013).

Salinas, Mabel. *Punto de quiebr*e. Cine Premiere, http://www.cinepremiere.com.mx/56970-punto-de-quiebre.html.

Sarmiento Domingo, Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Librería "La Facultad", 1921.

Sautoy, Marcus du. *The Code*. Temporada 1, episodio 1 a 25:00, BBC.

Wenders, Win. *El paisaje urbano. Ciudades de cine*. Barcelona: Océano, s./f.



Acerca de los autores

Vicente Quirarte Castañeda

Poeta, narrador y ensayista. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica, Maestro y Doctor en Letras Mexicanas. Destacan de sus artículos y libros publicados: *Como a veces la vida, Nombre sin aire, Cicatrices de varias geografías, Enseres para sobrevivir la ciudad, La isla tiene forma de ballena, Elogio de la calle: biografía literaria de la ciudad de México, 1850-1992.* Ha impartido cátedras y conferencias en universidades nacionales e internacionales. Ha sido Director de la Biblioteca Nacional de México y Director del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México; actualmente es miembro del Colegio Nacional; perteneció al Sistema Nacional de Creadores de Arte y actualmente es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Amaya Larrucea Garritz

Arquitecta Paisajista, Maestra y Doctora en Arquitectura. Hoy, es investigadora titular "B" de tiempo completo del Centro de Investigación en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido Presidenta de la Sociedad Mexicana de Arquitectos Paisajistas de México y del Consejo de asesores del Boletín de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia y coordinadora de la licenciatura en Arquitectura de Paisaje 2004-2009. Destaca entre sus publicaciones, el libro "*País y Paisaje, dos invenciones del siglo XIX mexicano*", cabe señalar que en 2003 recibió la Distinción Universidad Nacional para jóvenes académicos en Arquitectura y Diseño.

Ramona Isabel Pérez Bertruy

Doctora en Historia por el Colegio de México e investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, donde coordina el proyecto Bibliografía del Patrimonio Construido de México. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y Profesora del Departamento de Medio Ambiente en el Área de Arquitectura de Paisaje en la Universidad Autónoma Metropolitana. Prepara el rescate de fuentes para el estudio de los jardines, parques y campos deportivos de la Ciudad de México. Destacan entre sus publicaciones: *Jardines históricos brasileños y mexicanos*, en 2009 y 2010; los libros *Jardines, paseos y parques del Centro Histórico de la Ciudad de México*, en 2015, y *Planos de la Alameda de la Ciudad de México. Siglos XVIII-XX. Planes y proyectos*, en 2017.

Manuel Martín Clavé Almeida

Diseñador industrial y Maestro en Historia. Jefe del Área de Investigación de Historia y Profesor del Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, de la División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Ha realizado publicaciones como *El Viaje a México de Hilarión de Bérgamo, Paleografía, Traducción, estudio introductorio y notas*, editado en 2014, coordinó el *Cuarto Coloquio de Historia y Diseño, Lugares perdidos: aprovechamiento, apropiación e interpretaciones* y el recital titulado *La flauta de cristal,* de Claude Laurent, del cual realizó una gira nacional e internacional que recorrió, además de México, los países de España, Cuba y Francia.

Manuel Casares Porcel

Profesor el Departamento de Botánica de la Universidad de Granada. Es docente de Ciencias Ambientales, así como del Master en Paisajismo, Ciencia y Tecnología en Patrimonio Arquitectónico y del Master en Conservación, Gestión y Restauración de la Biodiversidad; ha publicado la obra en coautoría con José Tito Rojo: *El jardín hispanomusulmán: los jardines de Al-Andalus y su herencia* y *Los jardines y la génesis de un paisaje urbano a través de la documentación gráfica: el Albayzín de Granada*, entre otras publicaciones que dan testimonio de la amplia experiencia en la restauración de jardines y los valiosos aportes conceptuales y teóricos en materia de jardines históricos.

José Tito Rojo

Paisajista especializado en restauración de jardines históricos y en proyectos de restauración de paisajes y jardines declarados Bien de Interés Cultural. Es Doctor en Ciencias Biológicas por la Universidad de Granada, conservador del Jardín Botánico y coordinador del módulo de jardinería del Master en paisajismo. Tutor y docente en la Universidad de Granada; sus líneas de investigación se centran en la Historia de los Jardines y la Flora Ornamental. Es miembro del Comité Científico Internacional de Paisajes Culturales del ICOMOS-IFLA (UNESCO) y del Comitato Scientifico de la Fondazione Benetton Studi e Ricerche. Ha realizado diversas publicaciones en coaturía con Manuel Casares y es un reconocido restaurador de jardines históricos a nivel internacional.

Martín Manuel Checa-Artasu

Licenciado en Geografía e Historia, Maestro en Dirección y Administración de Empresas (MBA), Especialista en Arqueología y Doctor en Geografía Humana por la Universidad de Barcelona, profesor titular del Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Miembro del Comité del Posgrado en Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines en Azcapotzalco y del Posgrado Estudios Sociales en Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa. Es miembro de Sistema Nacional de Investigadores. Ha impartido seminarios y conferencias en universidades de Argentina, Brasil, Cuba, Chile, España y México.

Félix Alfonso Martínez Sánchez

Arquitecto y Maestro en Arquitectura del Paisaje, egresado de la Universidad Autónoma de Baja California. Actualmente es candidato a Doctor en Arquitectura con el tema *Paisaje y Jardín durante el Segundo Imperio. Ideas y Proyectos promovidos por Maximiliano de Habsburgo*. Profesor-investigador, Titular C de tiempo completo. Fundador del Posgrado en Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines y cofundador del Área Arquitectura del Paisaje. En el campo profesional ha realizado diversos proyectos y obras en el campo de la arquitectura del paisaje, entre las que destacan: *Plazas y jardines de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco; Proyecto ejecutivo de Arquitectura y Arquitectura del Paisaje para el Bosque de San Juan de Aragón de la ciudad de México.*

María de los Ángeles Barreto Rentería

Arquitecta y Maestra en Diseño, en la línea de investigación de Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines, con la tesis: "*El Borda, un jardín con valor histórico, artístico y cultural. Análisis paisajístico*". Profesora investigadora, adscrita al Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, en la Universidad Autónoma Metropolitana. Es Profesora en la Licenciatura en Arquitectura y ha impartido cursos en el Posgrado en Diseño. Se especializa en el tema de desindustrialización en la configuración paisajística de las ciudades. Entre sus publicaciones destacan *Reflexiones sobre el Jardín Borda. La fotografía como fuente de información* en 2006; *El jardín histórico, naturaleza y artificio* en 2017, y *El Borda, un paisaje cultural y patrimonio paisajístico de México*, en 2017.

Rosa Imelda Rojas Caldelas

Arquitecta y Doctora en urbanismo por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México y, Maestra en Ciencias en Planificación de los Recursos para el Desarrollo Regional y Rural, Universidad de Aberdeen, Escocia. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y académica de tiempo completo en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC). Formación orientada al campo de la Planificación Ambiental, Impacto Ambiental, Planeación Regional-Urbana, Diseño Urbano y Arquitectura de Paisaje. Ha sido conferencista en posgrados a nivel nacional e internacional y Coordinadora de la Maestría y Doctorado y de Investigación en la UABC. Cuenta con publicaciones especializadas en revistas nacionales e internacionales.

Mariano Castellanos Arenas

Doctor y Coordinador del Departamento de Investigaciones Históricas del Movimiento Obrero, Profesor en el Colegio de Antropología Social y en la Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; imparte clases en la Universidad Iberoamericana, Campus Puebla. Sus investigaciones se enfocan a: *El Agua como Elemento Vertebrador del Paisaje Cultural del Patrimonio Industrial. El Río Cantarranas en el Valle de Atlixco* y *El Paisaje Desindustrializado en la ciudad de Puebla*. Entre sus publicaciones se encuentran: *El Patrimonio Cultural Territorial. Paisaje, historia y gestión*, en 2014; *Presente* vs. *Pasado: el paisaje histórico en territorio urbano, en Arquitectura contemporánea en Centros Históricos*, en 2015; *El paisaje como patrimonio cultural*, en 2015.

Nayeli Benhumea Salto

Licenciada en Diseño de la Comunicación Gráfica por la UAM-Azcapotzalco; egresada de la Maestría en Artes Visuales, Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México y Especialista en Creación Dancística en el Centro de Investigación Coreográfica del Instituto Nacional de Bellas Artes. Es coautora del libro *Videodanza. De la escena a la pantalla* y dirige el proyecto de producción audiovisual Danzaperra. Es Profesora de Videoarte y de Investigación de Proyectos Artísticos en la Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de México; colabora como diseñadora en *Átimo Urbano*; asimismo, investiga y escribe sobre videodanza, feminismo y cuerpo.

Jorge Gabriel Ortiz Leroux

Licenciado en Diseño de la Comunicación Gráfica y Doctor en Diseño, línea Estudios Urbanos del Posgrado en Diseño por la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco; Maestro en Artes Visuales por la Academia de San Carlos, Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Forma parte del Consejo de Redacción y responsable de diseño en la revista independiente *La Guillotina,* así como del Consejo Editorial de Ediciones Casa Vieja. Ha realizado videos y documentales. Ha participado como conferencista en diversos foros académicos sobre fotografía, video y espacios públicos. Ha sido expositor de plástica, fotografía, arte digital, video documental y videoarte en diversos foros culturales y académicos.

Nicolás Amoroso Boelcke

Licenciado en Cinematografía, Universidad Nacional de La Plata, Argentina; Licenciado en Artes Plásticas, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina; Doctor en Diseño en la línea de Nuevas Tecnologías, por la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Es cineasta y artista. Profesor en el Posgrado en Diseño y en la Licenciatura en Diseño de la Comunicación Gráfica de la Universidad Autónoma Metropolitana. Ha realizado diversas publicaciones, como *La imagen, anfitriona de la Historia* en 2009 y *El espacio no existe. Su problemática expresiva en el arte y el diseño*, en 2015, y ha publicado libros colectivos, como *El objeto arquitectónico en el espacio real* y *Lo tangible e intangible del diseño*, entre otros, y realizado más de treinta películas, y también ha participado en exposiciones artísticas, tanto individuales como colectivas.

Arte, Historia y Cultura
Nuevas aproximaciones al conocimiento del paisaje

Se terminó de imprimir en Tinta Negra Editores
el 15 de diciembre de 2017
El tiraje es de 500 ejemplares más
sobrantes para reposición.

Cuidado editorial, diseño y formación por:
D.C.G. Estela Ivette Martínez Dorantes | D. C. G. Diana Yadira Junco Morales

La impresión se realizó en papel cultural de 75 grs. y
para el forro cartulina sulfatada.
Para su formación se utilizó la fuente Gandhi Sans
(Regular, Italic, Bold, Bold Italic).

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

















Universidad Autónoma Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

CYAD

Departamento del MedioAmbiente

Arquitectura del Paisaje
Área de Investigación

El paisaje es considerado producto de la interacción entre naturaleza y el ser humano, y desde esa perspectiva, una elaboración cultural. No es sino en el último tercio del siglo pasado que su importancia se vuelve significativa, al ser abordado como objeto de estudio desde diferentes campos disciplinarios que tienen como meta su interpretación y conocimiento.

Existen multiplicidad de miradas y conceptos acerca del paisaje desde varios campos de la ciencia y el arte. Así, el paisaje como objeto de estudio y conocimiento se inscribe en nuevas corrientes: desde la percepción y cognición de los actores sociales, que incluye la contemplación de paisajes culturales, aspecto emotivo que suscita su valoración estética. Diferentes ópticas, como paisaje y patrimonio que dirige sus acciones a su salvaguarda y protección, y considera la historia como una herramienta valiosa que nos acerca al pasado para reconocernos en el presente y prefigurar las acciones del futuro. Otras orientaciones de carácter teórico y artístico se han sumado para enriquecer el concepto de paisaje desde las artes: la literatura, la escultura, la fotografía, la pintura, la música, la danza y el cine.

Este amplio conjunto de ideas en torno al paisaje, motivó, al Área de Investigación Arquitectura del Paisaje, del Departamento del Medio Ambiente, para organizar el seminario *"Arte, Historia y Cultura. Nuevas aproximaciones al conocimiento del paisaje"* con la finalidad de reunir a destacados investigadores de diferentes campos de conocimiento que abordan como tema central de sus trabajos, al paisaje, en su más amplia expresión y significado. En este contexto, el presente volumen comparte una serie de artículos que representan, desde diferentes disciplinas, nuevas aproximaciones que confirman la complejidad intrínseca de los paisajes culturales.


9 786072 812864



